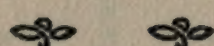

3 1761 03562 3917

L'ART DE NOTRE TEMPS



CARPEAUX

L'ART DE NOTRE TEMPS

COLLECTION D'ALBUMS IN-4° QUART GRAND JÉSUS

DIRECTEUR : JEAN LARAN

CHAQUE ALBUM COMPREND 48 NOTICES & PLANCHES HORS-TEXTE
PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

PREMIÈRE SÉRIE

CHASSÉRIAU

PAR HENRY MARCEL

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS
ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

COURBET

PAR LÉONCE BÉNÉDITE

CONSERVATEUR DU MUSÉE
DU LUXEMBOURG
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

PUVIS DE CHAVANNES

PAR ANDRÉ MICHEL

CONSERVATEUR AUX MUSÉES NATIONAUX
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

MANET

PAR LOUIS HOURTICQ

INSPECTEUR ADJOINT DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE PARIS

DAUMIER

PAR LÉON ROSENTHAL

DOCTEUR ÈS-LETTRES
PROFESSEUR AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

CARPEAUX

PAR PAUL VITRY

CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE
PROF. A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

DEGAS

PAR P.-A. LEMOISNE

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

DAUBIGNY

PAR JEAN LARAN

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

MILLET

PAR PAUL LEPRIEUR

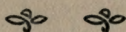
CONSERVATEUR DES PEINTURES AU MUSÉE DU
LOUVRE, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

GUSTAVE MOREAU

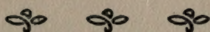
PAR LÉON DESHAIRS

CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION
CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'ART DE NOTRE TEMPS



CARPEAUX

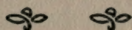


48 PLANCHES HORS-TEXTE

ACCOMPAGNÉES DE 48 NOTICES RÉDIGÉES PAR JEAN LARAN ET GEORGES LE BAS ET PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION DE

PAUL VITRY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS



LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, RUE LAFAYETTE, PARIS


LIBRARY
SEP 30 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

J.-B. CARPEAUX

(1827-1875)

Il est évident que tout artiste dont l'œuvre a laissé une trace décisive dans l'histoire de l'art, à quelque époque que ce soit, dut être avant tout par lui-même, indépendamment de son éducation ou des circonstances qui le servirent, un individu doué de certains dons exceptionnels qui dépassent le niveau de la commune humanité, d'un génie propre que rien n'explique que lui-même. Il est plus manifeste encore, quand on se place en présence d'un ensemble comme l'œuvre de Carpeaux, que l'homme qui le réalisa fut d'abord un « tempérament » exceptionnel, et, c'est à ce point de vue des qualités natives qu'il importe, semble-t-il, de l'examiner tout de suite.

Sorti d'une famille d'ouvriers et resté peuple toute sa vie, quelle qu'ait été plus tard sa fortune et ses ambitions, Carpeaux garda toujours, avec un extérieur un peu fruste, une certaine verve spontanée, une simplicité de sentiments, une façon directe et quelque peu naïve de juger et de sentir. C'est un instinctif chez qui ni la culture raffinée, ni l'habitude invétérée de la réflexion ne viennent atténuer et refroidir le premier jet de l'inspiration. Il ne faut pas lui

demander la longue méditation et les conceptions savamment raisonnées. Il conçoit comme il réalise, avec une fougue naturelle et comme irréfléchie.

Ce tempérament instinctif et puissant est de plus celui d'un ardent, d'un passionné et d'un violent. Dans sa vie comme dans son œuvre, on sent l'enthousiasme et la passion qui l'emportent jusqu'aux extrêmes. Nulle mesure, nulle réserve : il aime, il souffre avec une rage forcenée; la volonté tendue l'exalte, puis le désespoir l'accable, il passe de la joie à la mélancolie, presque sans transition. Travailleur modeste et acharné quand le besoin le presse, il sent naître en lui, quand la faveur lui vient, des ambitions mondaines démesurées et qui frisent le ridicule. Passionné et exclusif dans ses amitiés et dans ses affections, il se donne tout entier sans réserve, parfois inconsidérément, subit l'emprise d'une idée ou d'un esprit, quitte à se reprendre ensuite jusqu'à l'injustice.

Comme artiste, c'est dès quinze ans, que sa vocation se dessine et que sa volonté acharnée de faire de la sculpture l'entraîne de Valenciennes à Paris; malgré d'extrêmes difficultés, il y poursuit son rêve et fait déjà çà et là remarquer son talent précoce par ses maîtres de la « Petite Ecole », par Rude, qui l'accueille malgré son aspect chétif de « moutard de quatorze ans », par David d'Angers, qui déclarait que si on lui coupait la tête « ses doigts continueraient à modeler l'argile. »

Il modèle, en effet, avec acharnement pour apprendre, pour gagner sa vie (il fait des groupes à quinze francs pour des industriels), pour rien, pour le plaisir, à Paris comme à Valenciennes,

où il retourne quelquefois. Il y a de tout dans cette production des dix premières années de sa carrière : des exercices d'écoles, des statues d'églises, des décorations d'appartements ou de palais, des animaux, des bustes, des compositions sentimentales comme cette SAINTE ALLIANCE DES PEUPLES ou historiques comme la SOUMISSION D'ABD-EL-KADER. Il cherche sa voie, il cherche à vivre surtout; mais il fait preuve, et c'est ce que nous voulions noter principalement ici, de cette abondance verveuse, de cette facilité inimaginable d'invention et de renouvellement, de conception rapide et d'exécution vivace qui est le fond de son tempérament.

Viennent les succès, l'école de Rome, puis, au retour, les commandes officielles, ce sera toujours cette abondante facilité qui sera la note dominante de son génie. En une dizaine d'années, de l'UGOLIN à la DANSE, il échelonnera l'essentiel de sa production, multipliant les esquisses, les compositions rêvées, puis abandonnées, sans compter la suite considérable de ses bustes. Il ne faut pas, alors non plus, chercher dans cette suite brillante, sauf peut-être dans l'UGOLIN, l'œuvre longuement mûrie et reprise à loisir; on sent toujours chez Carpeaux la liberté de l'improvisation, la trouvaille plastique du modeleur génial, de l'homme aux boulettes d'argile qui, en quelques coups de pouce, campe son bonhomme ou son groupe le plus souvent avec un rare bonheur, ou qui, devant un modèle, homme ou femme, saisit sur le vif l'expression physionomique, le caractère du visage, ou la grâce de l'attitude, mais à qui, si l'inspiration ne le sert pas, si le visage est ingrat et ne lui dit rien, le labeur prolongé ne servira guère à

autre chose qu'à alourdir ou refroidir une œuvre mal venue.

Il y a dans la sculpture française des artistes laborieux, dont le génie est fait de patience, de raison et de sûreté : un Coysevox, un Bouchardon et même un Rude. Il en est d'autres comme un Guillaume Dupré ou un Houdon, dont le génie réaliste est fait d'observation menue et pénétrante et qui arrivent tranquillement à une intensité de vie extraordinaire. Carpeaux, qui leur ressemble par certains points, n'est pas de leur famille cependant. Il aurait plus de rapports sympathiques avec un Puget ou un Pigalle ; c'est un improvisateur, un manieur de glaise qui emporte brillamment, d'un seul coup, le mouvement, le caractère, la vie, la ressemblance. Rien n'est plus caractéristique à ce point de vue que l'étude de ses esquisses si nombreuses et si attachantes pour nous révéler ce qu'il y a en lui de dons merveilleux d'invention plastique et de puissance créatrice immédiate.

Ce n'est pas l'ébauchoir seulement, du reste, qui lui sert de moyen d'expression. Jamais sculpteur peut-être n'a autant dessiné. Il « dessinait en omnibus », dit Goncourt ; il dessinait dans le fond de son chapeau aux Tuileries ou à Compiègne. Et il peignait également brillamment, brutalement, à l'improvisade. Cet aspect de son talent n'est pas le plus connu, bien qu'il ait récemment été fort bien mis en lumière par M. Paul Jamot; ce n'est peut-être pas le plus important comme résultat. Il note, il esquisse avec plus d'instinct que de métier : il ne réalise pas et ne nous a dans ce sens livré presque aucune œuvre complète. Mais cette part de son œuvre que ses contemporains ignorèrent et qui s'est manifestée par les révé-

lations de sa famille et de ses amis, que les musées ont accueillie à Paris comme à Valenciennes, est extrêmement significative pour nous faire pénétrer justement ses instincts et ses facultés, sa fine intelligence des œuvres d'autrui qu'il sait merveilleusement interpréter (Houdon, Rude, Prud'hon, Watteau ont été maintes fois consultés et traduits par lui), son aptitude à saisir les mouvements et les expressions, la « vie qui passe », les formes en action, le jeu des lumières et des ombres, sa facilité prodigieuse à composer une figure ou un groupe, et nous y trouvons même une façon de génie pittoresque et coloriste, insuffisamment réglé peut-être, mais qui l'égale aux peintres les plus hardis de son époque, dans le maniement de la brosse.



Comment se cultivèrent ces facultés précieuses? Comment ce tempérament fut-il éduqué, discipliné? C'est ce que nous devons nous demander ensuite. D'éducation locale il ne saurait guère en être question : fils de maçon, dont on veut faire un architecte, il passe par l'école de dessin de Valenciennes; mais ce n'est guère à ce moment que l'art vigoureux et plantureux de Rubens ou la délicatesse expressive d'un Watteau, son compatriote, peuvent l'avoir touché. Le grand homme de Valenciennes, du reste, l'artiste sur qui il a les yeux fixés, et dont il rêve d'égaler la gloire, c'est le classique Henri Lemaire, l'auteur du fronton de la Madeleine et son parent. Plus tard, même, ses études à la « Petite École », aux côtés de Chapu et de Carrier-Belleuse, ne font guère que le débrouiller, sans le marquer de façon

décisive. Il est vrai qu'il y a son passage à l'atelier de Rude sur lequel on insiste d'ordinaire beaucoup. Mais il faut noter d'abord que ce passage ne dure que huit mois, que Carpeaux n'a pas beaucoup plus alors de seize ou dix-sept ans et que, si l'influence du sculpteur du PETIT PÊCHEUR NAPOLITAIN et du sublime DÉPART de l'Arc de l'Etoile est indéniable dans son œuvre future, on n'en voit guère le résultat immédiat dans sa production de ce moment. Bien au contraire, la SAINTE ALLIANCE DES PEUPLES et l'ABD-EL-KADER, nous font penser singulièrement à l'art de David d'Angers, et les statues de concours le PHILOCTÈTE de 1852, l'HECTOR de 1854, sont d'honnêtes morceaux d'école inspirés par l'enseignement de Duret, dans la note moyenne de quelque Foyatier, où les promesses futures ne sont guère qu'en germe.

C'est à Rome, vraiment, après une longue période de douze ans d'études abondamment remplies, mais où rien en somme de décisif n'est apparu dans son œuvre, que son génie s'éveille et que Carpeaux prend conscience de lui-même. Non certes que Rome semble avoir agi sur lui dans le sens classique. La discipline de l'Académie de France, que dirigeait Victor Schnetz, n'était pas très stricte alors puisque Carpeaux ne paraît même pas avoir exécuté la copie réglementaire. C'est la vie moderne qui le tente : L'ENFANT BOUDEUR, la PALOMBELLA sont ses premières études en attendant le JEUNE PÊCHEUR, que l'Académie jugera sévèrement, à qui elle reprochera de manquer de style, tout en y reconnaissant « une étude fine et vraie de la nature ». C'était, en réalité, la vie frémissante et nerveuse que Carpeaux avait saisie avec une sûreté, une

acuité qui lui venait peut-être des principes solides et sûrs puisés chez Rude dix ans auparavant et entretenus par Duret ; mais c'est désormais cette vie moderne, dont l'étude va se développer en toute liberté dans son œuvre.

L'Italie, cependant, ne devait pas agir seulement sur le développement du talent de Carpeaux, en lui offrant comme elle l'avait fait déjà à bien des élèves peu disciplinés de l'Académie de France, tel un Fragonard, des spectacles pittoresques et des types séduisants. L'art italien devait l'attirer et le retenir avec une force singulière. C'est Michel-Ange surtout qui le passionne, ce sont ces types grandioses et tourmentés qu'il analyse et copie religieusement en compagnie de son ami de prédilection le peintre Soumy, plus cultivé que lui, qui lui révèle aussi l'austère et terrible génie de Dante.

L'UGOLIN, dont on verra plus loin la genèse, est le résultat de cette double inspiration ; l'emprise michelangesque y est très notable, dans l'essai d'expression forcenée et de douleur surhumaine. Quelque chose aussi de l'emphase italienne y paraît, dont Carpeaux ne se défera pas d'ici longtemps. Son groupe monumental du Pavillon des Tuileries, en est encore tout imprégné : sa FRANCE IMPÉRIALE brandit son flambeau avec un mouvement grandiloquent au-dessus des deux athlètes musculeux à demi-couchés sur les rampants du fronton et ceux-ci se souviennent des colosses de la chapelle des Médicis, mais à la façon plus scolaire de Bandinelli et d'Ammanati.

Les dessins de Carpeaux nous révèlent d'ailleurs, que son attention et son culte respectueux ne s'arrêtent pas à Michel-Ange. Il en est, et de très considérables, que l'on a pris pour des études

personnelles et qui ne sont que des motifs tirés des fontaines baroques du XVIIe siècle ou des plafonds dont les sculptures lourdement décoratives encadrent les mythologies des Carraches. Si donc la vie et le mouvement que Carpeaux a répandus peut-être à l'excès par la suite dans ses grandes œuvres, comme la DANSE, *comme la* DÉFENSE *de Valenciennes ou comme la* FONTAINE DE L'OBSERVATOIRE *viennent bien en partie et de son tempérament personnel et de l'influence autoritaire de Rude, il est permis d'affirmer que l'exemple des sculpteurs italiens du XVIIe siècle, passionnés eux aussi de mouvement, que l'influence berninesque pour tout dire, n'y sont pas totalement étrangers. Et quel est donc celui de nos jeunes Français, depuis que la création par Colbert de l'Académie de France à Rome les a jetés nécessairement dans cette voie, qui puisse se vanter d'avoir échappé à cette influence dominatrice, à moins d'être aveuglé, comme l'avait été un Poussin, ou comme le fut plus tard un David, par le culte pur de l'antique intégral?*



*Nous n'avons pas ici à raconter ce que fut la carrière de Carpeaux après son retour de Rome; les notices qui suivent en montreront le développement et les points les plus saillants. Courte et brillante, elle s'étend sur une douzaine d'années tout au plus et comprend un assez petit nombre d'œuvres d'importance, mais qui toutes furent des coups d'éclat et des sujets de discussions infinies, l'*UGOLIN, *la décoration du Pavillon de Flore, la* DANSE *de l'Opéra, la*

Fontaine des QUATRE PARTIES DU MONDE à l'Observatoire.

Il faut joindre du reste à ces ensembles considérables des figures isolées comme la TEMPÉRANCE, de la Trinité, la JEUNE FILLE, pendant du Pêcheur de 1858, le WATTEAU, la VILLE DE VALENCIENNES repoussant l'invasion, quelques autres encore, enfin la nombreuse suite des portraits, que domine l'élégante et fière petite statue du Prince Impérial. Cette œuvre, l'Ugolin mis à part qui est encore le morceau scolaire conçu dans le lointain isolement romain, a ce caractère éminent d'être merveilleusement en accord avec les sentiments, les goûts, le style d'une époque, non seulement parce que les portraits si abondants et si véridiques y mettent un reflet direct des personnalités les plus marquantes de ce temps, saisies dans la vérité de leur physionomie et de leur allure, non seulement parce que, Louvre ou Opéra, les morceaux en décorent les créations architecturales les plus typiques et les plus en vue, mais parce que l'on y sent passer cette fièvre de vie intense qui secoua la France vers ce temps, fièvre de plaisir, recherche de richesse et de luxe, désir de briller et d'éblouir. La DANSE, de Carpeaux, est peut-être l'œuvre la plus significative du Second Empire !

La composition est volontairement agissante et grouillante. L'équilibre est remplacé par un rythme entraînant qui n'exclut pas du reste le calcul et la volonté de pondérer les masses, dans la Fontaine de l'Observatoire, notamment.

Mais, si on prend l'œuvre en elle-même, sans en discuter les tendances esthétiques, sans en rechercher les origines, sans se préoccuper surtout de sa valeur plus ou moins décorative, ce

qui frappe par dessus tout, c'est encore le prodigieux sentiment de la vie qui s'y fait jour.

Les portraits, quand ils sont bons, et nous avons laissé entendre qu'ils ne l'étaient pas toujours également, quand ils se présentent surtout dans un état où reste sensible le travail direct du maître, comme dans la terre cuite pétrie par ses doigts, dans le plâtre ou le bronze qui en traduisent tous les accents, ont une force de vie merveilleuse, et témoignent d'une extraordinaire sensibilité divinatrice et évocatrice.

Les figures, les figures nues surtout (il n'y a guère que cela du reste dans cette œuvre pourtant si peu académique) sont d'une souplesse vivante qui rappelle les créations les plus parfaites de notre art naturaliste du XVIIIe siècle, qui y ajoute même un frémissement de chair, une individualité de formes que nul n'avait osés encore avant lui.

En tant qu'expression morale, évidemment, cela est assez médiocre et de ce débordement de formes en mouvement, il ne ressort guère qu'un profond et vivace sentiment de la joie de vivre. Les expressions mêmes, diverses et subtiles, qu'on a pu découvrir dans les QUATRE PARTIES DU MONDE sont assez illusoires. Il faut se contenter d'y admirer le développement harmonieux des beaux corps en action, et quant à la DANSE, il était inutile aussi de crier à l'immoralité d'intention et de vouloir y chercher autre chose que la libre expansion de santé joyeuse et la grasse et plantureuse fantaisie d'un petit-fils de Rubens, plus nerveux et plus trépidant que l'aïeul.



Quelle qu'en soit du reste l'origine, qu'il en ait puisé le goût dans sa propre sensibilité, qu'il ait suivi l'impulsion d'une société agitée qui ne se fut pas reconnue dans l'art figé d'un Canova, ni dans la grave pondération d'un Girardon, ou qu'il ait simplement continué l'effort de Rude pour secouer la torpeur académique qui immobilisait avant lui l'art, jadis si vivant, de la sculpture française, il est certain que Carpeaux a poussé jusqu'au paroxysme ce goût du mouvement et de la passion dans la composition. Son exemple, s'il a entraîné certaines œuvres tumultueuses, mais solides quand même, d'un Dalou (qui travailla un moment sous sa direction à la Petite Ecole), le SILÈNE, *la* BACCHANALE, *le* DELACROIX, *a dévoyé peut-être aussi nombre de sculpteurs qui ne furent pas sauvés par le vigoureux esprit réaliste de Dalou. La génération qui suivit la mort de Carpeaux procéda en grande partie de lui, sans être sortie directement de son atelier, où peu d'élèves d'ailleurs se formèrent. Elle produisit souvent des groupes désordonnés et des figures d'une vaine agitation, tandis que le mieux doué et le plus hardi d'entre les successeurs de Carpeaux, Auguste Rodin reprenait ces essais de pyschologie dramatique abandonnés par Carpeaux après l'Ugolin et s'acharnait aussi à la poursuite de cette sensibilité frémissante de l'épiderme qui vibre sous le contact de l'air extérieur ou de l'émotion intime.*

PAUL VITRY.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

L'Ouvrage essentiel reste celui d'Ernest CHESNEAU, *J.-B. Carpeaux*, 1880, in-8°. Signalons aussi : J. CLARETIE, *Carpeaux*, 1876, in-16, qu'il faut compléter par le chapitre, sensiblement plus sympathique à l'artiste, rédigé par le même auteur pour *Peintres et Sculpteurs contemporains*, 1882-1884, 2 vol. in-8°. Outre le petit volume de M. L. RIOTOR, entré en 1905 dans la collection *Les Grands Artistes*, vient de paraître une nouvelle monographie de M. FLORIAN-PARMENTIER, 1912, in-8°, qui, sous sa forme modeste, est un travail des plus utiles et des mieux documentés.

Parmi les nombreux articles ou travaux de détail, notons l'étude de P. MANTZ, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876. Dans la même revue, M. P. JAMOT, en 1908, a étudié Carpeaux peintre et dessinateur. M. Paul FOUCART a rédigé en 1882 un catalogue très documenté du *Musée Carpeaux* à Valenciennes (Nouvelle édition mise à jour par M. Jules PILLION en 1909). M. G. VARENNE a publié des renseignements sur *Carpeaux à l'Ecole de Rome* dans le *Mercure de France* 1908. M. Ed. SARRADIN, de qui nous espérons la biographie définitive de notre sculpteur, a écrit quelques pages sur lui dans *Art et Décoration*, en 1907. Le Dr PAILHAS a communiqué quelques lettres inédites à la *Revue du Tarn* en 1909. Enfin la *Revue Hebdomadaire* vient de reproduire (Mars 1912) une récente conférence de M. André MICHEL. Mais l'exposition Carpeaux qui va s'ouvrir au Jeu de Paume ne peut manquer de provoquer de nouvelles études.

Comme dans les précédents volumes de cette collection et avec l'aide des mêmes instruments bibliographiques, nous avons consulté les critiques du temps auxquels sont venus se joindre des contemporains de l'artiste comme GARNIER (*le Nouvel Opéra*, 1881), les GONCOURT, de VIEIL-CASTEL, Mme CARETTE, etc.

Enfin nous devons des remerciements à MM. G. BRIÈRE, attaché au Musée de Versailles, J. CLICHE de Valenciennes, André RAMET, qui ont eu l'obligeance de nous fournir d'utiles indications, et à Mme CLÉMENT-CARPEAUX, fille du statuaire, qui a bien voulu nous autoriser à visiter la galerie du Boulevard Exelmans, où sont conservées, en originaux ou en excellentes épreuves, toutes les œuvres importantes du maître.

I. — PORTRAIT DE CARPEAUX

Jean-Baptiste Carpeaux naquit à Valenciennes le 14 mai 1827. Fils d'un maçon, il garda toujours quelque chose de la rudesse de ses origines. « Toute sa vie — dit Chesneau — il aima le gros pain et le vin piqué. » Quoiqu'il ait témoigné parfois un respect un peu naïf pour le beau monde, — n'eut-il pas un jour l'idée singulière de se faire nommer baron ! — il ne se débarrassa jamais de certains solécismes de langage et de tenue, fruits d'une éducation forcément sommaire.

A cette éducation il devait par contre des qualités plus précieuses. La lutte opiniâtre pour le pain quotidien, la nécessité de surmonter les obstacles accumulés contre ceux qui sont fils de leurs œuvres furent une école d'énergie pour le jeune homme courageux et qui sentait sa valeur. Entier, impulsif, souffrant avec impatience les mécomptes, prompt à grossir de toute sa sensibilité d'artiste les événements heureux ou malheureux de son existence, s'abandonnant tout entier à la gaieté comme à la colère, Carpeaux trouva pour servir son talent une indomptable ténacité. Cœur simple et bon d'ailleurs. « Mes passions — note-t-il en 1867 —

— se sont traduites par des chagrins et non par des vengeances et des outrages. »

Il était de petite taille et de physionomie un peu dure : « Si je m'étais fait moi-même — confiait-il — je me serais fignolé, mieux que ça. »

M. Claretie, qui l'a connu à quarante ans, nous le décrit « maigre, énergique, la moustache rude, les cheveux en coup de vent ; il ressemblait à un officier de chasseurs à pied vêtu en bourgeois, l'air d'un ouvrier et d'un soldat, avec la flamme de l'artiste dans le regard. »

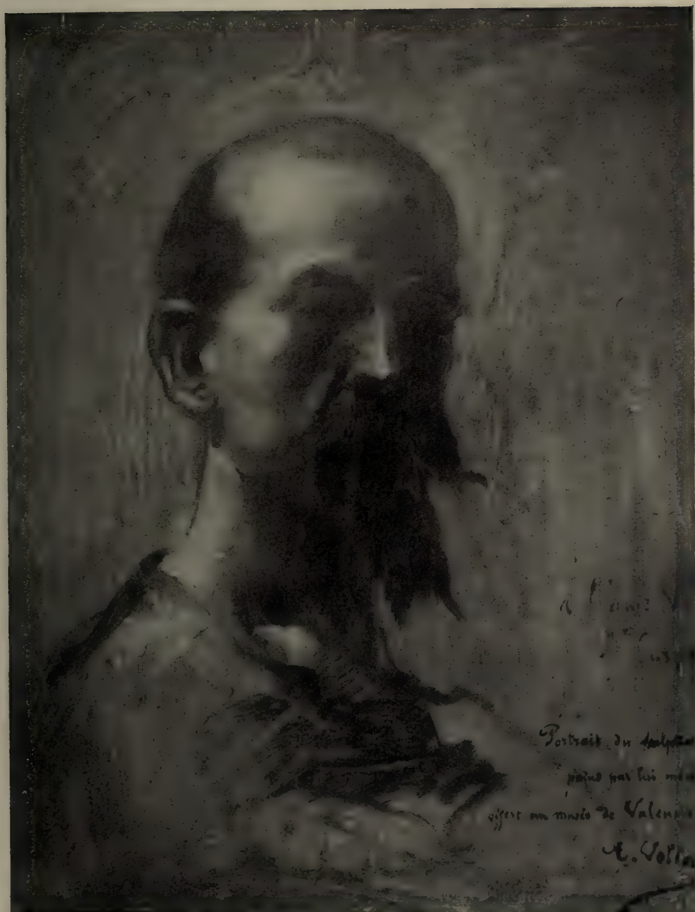
Les Goncourt, qui le rencontrèrent en 1865, ne virent d'abord que « sa tête taillée à la serpe, tête rude et grossière d'un carrier, avec des moustaches de sergent de ville et des yeux durement brillants... des yeux d'ouvrier en colère. » Mais ils ne furent pas longs à pressentir « la fièvre du génie dans l'enveloppe du marbrier. »



Il existe de nombreux portraits de Carpeaux. Le musée de Valenciennes possède, de sa main, deux dessins, datés de 1857 et 1860, une peinture offerte par le marquis de Piennes, et la toile reproduite ci-contre, donnée par le peintre Vollon, pour qui l'artiste l'exécuta en 1862. La famille du statuaire a offert au Musée de Versailles un des portraits qu'elle a recueillis.

Il faut citer aussi des toiles de Bruno-Chérier, Moreau-Deschanvres et Giacometti, des bustes de Lacave, de Hiolle, de F. de St-Vidal et de Bernard.





I. — CARPEAUX, EN 1862

(PEINT PAR LUI-MÊME. — MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELBART

II. — LA MARSEILLAISE DE RUDE

C'est la misère noire que connut d'abord Carpeaux. Un logis d'ouvrier où la table est peu garnie et où le feu manque en plein hiver. Chaque année, la famille s'accroît d'un nouveau-né que la mort ravit bientôt ; sur douze enfants il en restera cinq, quatre garçons et une fille. Dans les fossés des remparts, Carpeaux prend le goût de l'art en pétrissant avec la boue ses premières figurines.

Son père, ouvrier maçon, aurait rêvé de faire de lui un entrepreneur ; cependant sur les instances du jeune homme, il tenta d'intéresser à son avenir le sculpteur Henri Lemaire, auteur du fronton de la Madeleine, tout puissant à Valenciennes, où il avait un atelier, et un peu parent de la famille Carpeaux. Il fut assez vivement éconduit.

Heureusement, un autre cousin du maçon, Victor Liet, « l'ami Victor », accueillit le jeune garçon et lui enseigna les premiers rudiments de la sculpture. Pour peu de temps d'ailleurs : le père de Carpeaux, s'étant mis en tête d'aller faire fortune à Paris, y débarque avec toute sa famille en 1842.

Entré à la « Petite Ecole », à quinze ans, dans la section d'architecture d'abord, de sculpture ensuite, Jean-Baptiste Carpeaux y est le camarade de Chapu, de Carrier-Belleuse et de Charles Garnier.

A la fin de l'année 1844, le jeune homme est

enfin admis à l'Ecole des Beaux-Arts ; il y travaille autant que le lui permettent les nécessités d'une dure existence, mais Rude l'attire, Rude en qui il sent une personnalité plus puissante et plus généreuse que celle de ses professeurs de l'Ecole. Carpeaux s'avise donc de présenter au grand sculpteur un bas-relief, modelé en 1843, JOSEPH RECONNU PAR SES FRÈRES, *avec lequel il espère forcer l'entrée de son atelier. Convoqué quelques jours après, il est accueilli avec bienveillance (1846).*

Pendant les huit mois qu'il resta dans l'atelier de la rue d'Enfer, « il y apprit — dit M. Chesneau — la construction sévère, savante, impeccable de la machine humaine : il prit l'habitude d'introduire l'expression d'une personnalité individuelle dans la représentation des types généraux. Par cette recherche, il échappa toujours à la banalité des poncifs d'académie ».

Mais Carpeaux visait le prix de Rome et être élève de Rude n'était rien moins qu'une recommandation pour l'obtenir. Son maître fut le premier à l'avertir du danger ; avec sa bonté habituelle il l'engagea à chercher un protecteur qui fût en meilleurs termes avec l'Académie. Ils se séparèrent donc, mais le disciple garda au fond du cœur une admiration enthousiaste pour le sculpteur de LA MARSEILLAISE. *Devant ce groupe dont la fougue était bien faite pour orienter son propre génie, il ne passait jamais — paraît-il — sans ôter son chapeau. Des croquis sont là pour témoigner de son admiration : une tête d'homme, conservée à Valenciennes, et l'ardente étude, reproduite ci-contre, offerte au Louvre par le prince Stirbey.*



II. — LA MARSEILLAISE DE RUDE (DESSIN. — MUSÉE DU LOUVRE) PHOT. BULLOZ

III. — LA SAINTE ALLIANCE DES PEUPLES

Carpeaux cependant usait ses jeunes forces en modelant à vil prix des vases pour des marchands de porcelaine ou en agrandissant pour eux des maquettes de Carrier-Belleuse. Il fallait vivre en effet et sa famille comptait un peu sur les gains qu'il rapportait. Ne s'improvisa-t-il pas un moment porteur aux Halles? Car, à Paris comme à Valenciennes, toute la nichée était tenaillée par la faim.

Chaque dimanche — raconte M. Chesneau — il faisait pour toute la semaine cuire une marmite de pommes de terre qu'il lui arrivait souvent de retrouver vide. « Je me sentais — disait-il plus tard — condamné à rester l'ouvrier de mon art et à n'en être jamais l'artiste. » Il ne commença à vivre pour lui-même que lorsque tous ces affamés eurent passé en Californie d'où il dut plus tard les faire revenir à ses frais.

Heureusement, ses protecteurs restés à Valenciennes ne l'oublient pas. C'est ainsi qu'un riche industriel, M. Hollande, le fait venir pour exécuter deux bas-reliefs destinés à la décoration de l'hôtel qu'un architecte lui construit rue Famars. LES QUATRE SAISONS, sujet de ces bas-reliefs, furent taillées en bois de chêne. Quant aux modèles, ils appartiennent à la ville de Valenciennes. L'année suivante (1844), il obtient la commande, pour l'église de Monchy-le-Preux (Pas-de-Calais), de quatre

statuettes représentant les docteurs de la Loi : SAINT-GRÉGOIRE, SAINT-JÉRÔME, SAINT-AUGUSTIN et SAINT-AMBROISE, auxquels il ajouta plus tard une cinquième figure, celle de SAINTE-CATHERINE.

En 1848, après son succès au concours de l'Ecole, il retourne encore à Valenciennes où son compatriote, M. J.-B. Foucart, lui confie l'exécution d'un bas-relief destiné à décorer sa salle à manger ; le peintre Rossy devait orner le plafond de sujets empruntés à La Fontaine ; les murs étaient réservés à Bruno Chérier, qui puisa son inspiration chez Béranger : LE ROI d'YVETOT, LE VIEUX VAGABOND, LA PRISE DE LA BASTILLE, LE VIEUX SERGENT, etc. A Carpeaux était échue l'interprétation de la chanson fameuse, la Sainte Alliance des peuples :

J'ai vu la Paix descendre sur la terre
Semant de l'or, des fleurs et des épis.
L'air était calme et du dieu de la guerre
Elle étouffait les foudres assoupis.
Ah ! disait-elle, égaux par la vaillance,
Français, Anglais, Belge, Russe ou Germain,
Peuples, formez une sainte alliance
Et donnez-vous la main.

Pour la première fois aussi, Carpeaux se révèle peintre. Son ami Bruno Chérier ayant dû s'absenter, Carpeaux termina seul LE VIEUX SERGENT. La toile est récemment passée en vente publique.

Le bas-relief fut acheté par la ville de Valenciennes et placé dans le musée, lors de la vente Foucart en 1898.





III. — LA SAINTE ALLIANCE DES PEUPLES
(PLATRE ORIGINAL. — PARTIE CENTRALE. — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DEISART

IV. — ABD-EL-KADER

Tout en se prêtant assidument à tous les concours de l'Ecole, le jeune sculpteur pensait déjà à introduire la vie moderne dans la sculpture. Un événement récent le sollicita : la grâce accordée par l'empereur à l'émir Abd-el-Kader. Afin de pouvoir étudier de près les traits de son héros, il verse le fond de sa bourse entre les mains du chef de claque de l'Opéra, un soir de représentation de gala ; il continue ses croquis à Notre-Dame, hissé sur les épaules de ses camarades, lors du mariage de Napoléon III ; il se faufile dans les fêtes et les cérémonies officielles pour approcher Magnan, Fould et autres personnages de sa composition.

Le bas-relief, exposé au Salon de 1853, est relégué dans un recoin obscur. L'artiste proteste auprès de Chennevières, écrit à Nieuwerkerque. Peine perdue ; l'œuvre passe inaperçue. Quelqu'un suggère alors à Carpeaux l'idée de l'envoyer à Valenciennes, où l'on attendait l'empereur. Celui-ci va s'arrêter devant le bas-relief, mais le sculpteur Lemaire, dont l'antipathie est toujours en éveil, détourne son attention. Carpeaux part pour Lille à la poursuite de Napoléon III. Le train déraille. A Lille, un plancher s'effondre. La fête est contremandée. Carpeaux reprend sa poursuite, s'endort dans le wagon et ne se réveille qu'à Arras. Quelques

heures de repos dans un poste de police et, à 2 heures du matin, le voici de nouveau en route dans un fourgon, avec son bas-relief.

Il rejoint enfin l'empereur à Amiens où le préfet trouve l'homme et la caisse suspects, les met l'un et l'autre sous séquestre, puis, la cérémonie terminée, envoie à tous les diables « l'artiste et son tombereau ». Carpeaux court chez l'archevêque, qui l'autorise à exposer son œuvre sous le porche de la cathédrale. Napoléon III passe sans rien voir. Nouvelles démarches. Quelques personnes de bonne volonté se laissent convaincre, et Carpeaux installe enfin son bas-relief dans l'escalier d'une exposition locale que l'empereur doit visiter. Pour plus de sûreté il se dissimule derrière le plâtre et quand le souverain vient à passer, il surgit, en s'écriant : C'est moi qui l'ai fait ! Napoléon III s'informe et fait la commande sur le champ.

Mais Carpeaux, par habitude, court encore après lui en criant : Sire ! n'oubliez pas votre promesse !

L'œuvre, intitulée d'abord : SOUMISSION D'ABD-EL-KADER, fut baptisée officiellement : L'EMPEREUR NAPOLÉON RECEVANT ABD-EL-KADER AU PALAIS DE SAINT-CLOUD. Ses mésaventures n'étaient pas terminées. Modifié à plusieurs reprises en cours d'exécution et enfin laissé pour compte au praticien, Capellaro, qui le conserva longtemps dans son atelier, rue du Chemin-Vert, le marbre a fini par entrer en 1897, au musée de Valenciennes. Echappé à tant d'aventures, le plâtre original a trouvé asile à Versailles.





IV. — LA SOUMISSION D'ABD-EL-KADER
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DE VERSAILLES)

PHOT MARNAS

V. — HECTOR ET ASTYANAX

C'étaient des raisons d'intérêt qui avaient contraint Carpeaux à quitter Rude en 1847 pour entrer chez Duret. Grâce à l'appui d'Abel de Pujol, son compatriote, qui lui témoigna toujours la plus grande bienveillance, voici Carpeaux admis, non sans peine, dans le nouvel atelier. Deux maîtres, deux méthodes : Rude prétendait que la nature doit être copiée avec une exactitude toute mathématique à l'aide du compas et du fil à plomb, tandis que l'Institut, dont Duret représentait la doctrine, préférait aux mensurations le sentiment, guidé par les souvenirs de l'antique.

L'école étant pour lui « une question d'avenir et d'existence », le jeune artiste prit bientôt l'air de la maison et après quelques menus succès scolaires, Duret lui promit « le Grand Prix dans deux ans », à condition d'étudier « le style de la belle époque des Grecs » et l'anatomie, « cet alphabet de l'art statuaire ».

En loge, en 1850, il obtient une mention honorable avec ACHILLE BLESSÉ AU TALON PAR LA FLÈCHE DE PARIS. En 1851 le premier prix est décerné à G. Crauk. Le concours de tête d'expression en 1852 lui vaut une simple mention, et l'hostilité de Lemaire le fait descendre au second rang lors du concours de Rome pour son PHILOCTÈTE DANS L'ILE DE LEMNOS. C'est plus qu'une déception, c'est un vrai désespoir, d'autant plus vif que ses maîtres et ses camarades avaient été unanimes à lui

prédire le succès. Il accuse la fatalité et maudit le jour où il a pris l'ébauchoir.

Il n'y eut pas de premier prix en 1853, mais Carpeaux, classé en tête, obtient comme compensation la commande du GÉNIE DE LA MARINE *pour le pavillon de Rohan. S'étant vu classé cinquième au concours d'essai de 1854, le jeune sculpteur découragé disparaît pendant trois semaines. On croyait qu'il avait abandonné la lutte, quand un matin il arrive exalté et fiévreux : en huit jours il eut terminé le groupe d'*HECTOR IMPLORANT LES DIEUX POUR SON FILS ASTYANAX. *Le sujet était inspiré de l'épisode fameux : « Aussitôt le glorieux Hector ôta le casque de dessus sa tête et le déposa tout étincelant sur la terre ; puis, quand il eut baisé son fils chéri et l'eut balancé dans ses bras, il adressa cette prière à Jupiter et aux autres dieux : « Jupiter, et vous tous, dieux, faites que mon fils devienne, comme je le suis, illustre parmi les Troyens... Qu'il rapporte les dépouilles sanglantes de l'ennemi tué par son bras, et que sa mère se réjouisse dans son cœur. »*

Carpeaux, au lieu de traduire l'invocation comme les autres, par un bras levé, a manifestement tenté de la rendre par la seule force de l'expression.

« Aucune trace d'originalité dans les concours de Carpeaux — a dit P. Mantz — il n'a nullement commencé par la révolte. » Mais, n'oublions pas que cette soumission momentanée était pour l'élève la condition absolue de son indépendance future.

Le plâtre se trouve au musée de l'école des Beaux-Arts. Un moulage est à Valenciennes.



V. — HECTOR ET ASTYANAX
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELSART

VI. — LA PALOMBELLA

Voici enfin Carpeaux libéré des soucis matériels, débarrassé de ces besognes marchandes qui lui ont pris tant de temps et auxquelles il a si souvent craint de ne pouvoir échapper. Il se sent en mesure de défendre maintenant cette liberté si durement acquise, et à Rome, où il arrive en janvier 1856, il se fait remarquer par un beau mépris des règlements. Son directeur, le peintre Schnetz, sans cesse partagé entre son désir de lui être agréable et sa crainte des responsabilités administratives, constate avec désespoir : « M. Carpeaux ne sait rien faire comme tout le monde ! »

Quand il reste à Rome, et nous verrons qu'il s'en absente volontiers, le sculpteur ne s'enferme pas dans la Villa. Il court de la Sixtine, où il se prosterne chaque matin devant Michel-Ange, aux quartiers populeux, où il s'extasie devant la noblesse d'attitude des femmes du peuple. Une d'elles surtout, une jeune fille de la Sabine, attire son attention, par la façon délicate dont elle vient en aide à ses compagnons. Une idylle s'ébauche, qui finit en drame, la jeune femme s'était — dit-on — laissée mourir de consomption pour ne pas faire obstacle à l'avenir de son ami. Un buste conserve le souvenir de cette liaison. C'est la PALOMBELLA, premier envoi de Rome de Carpeaux (1856).

Nous ignorons s'il fut dès lors remarqué, mais lorsqu'il reparut en marbre, au Salon de 1864, l'artiste était célèbre et son œuvre retint l'attention des critiques.

De Ruys en admire « la morbidesse étrange adoucie par la fermeté nerveuse des traits... les arcades sourcilières fièrement accentuées et les paupières diaphanes. Les tempes et les joues — ajoute-t-il — sont douces en même temps qu'elles sont fermes. Toutes ces nuances et les transitions qu'elles impliquent sont magistralement exprimées par un ciseau qui sait rendre énergique et suave à la fois le marbre qu'il a fouillé. » (Courrier Artistique, 1864.)

« L'exécution — dit Auvray — a quelque chose de vague qui donne un sentiment de douceur qu'on aime à trouver dans cette superbe tête italienne. » E. About pensait aussi que « la profondeur du sentiment ainsi que la richesse et la coloration des draperies » apparaissent comme « voilés » comme « vaporeux » et « à demi-cachés par la brume ».

Parmi les exemplaires connus de la PALOMBELLA *signalons une terre cuite au musée de Valenciennes. Ce même musée possède une variante, reproduite ici, du buste original. Carpeaux avait l'intention, dit-on, d'en tirer une « Patrie ». Il a simplifié le vêtement qui se cassait en plis trop colorés, et remplacé la coiffure italienne, qui jetait sur le visage une ombre épaisse, par une couronne d'épis et de fleurs des champs. D'où le titre* L'ÉTÉ, *sous lequel la tradition désigne cette œuvre.*





VI. — L'ÉTÉ (PLATRE, MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELSART

VII. — LE PÊCHEUR A LA COQUILLE

Dès sa première année d'Ecole, Carpeaux avait fait un long séjour à Naples. Il avait failli s'y empoisonner, ayant pris les centigrammes pour des grammes dans une recette d'un quelconque Médecin des Familles. Malgré cette mésaventure, il avait conservé de la vie napolitaine un souvenir enthousiaste qui ne devait pas se démentir, et qu'il exprimait encore aux approches de la mort.

Une idée rapportée de ce voyage devait se réaliser deux ans plus tard sous la forme du PÊCHEUR NAPOLITAIN, *dit aussi* L'ENFANT A LA COQUILLE. *Ce fut son envoi de Rome en 1858.*

L'Académie elle-même fut séduite et son rapporteur, Halévy, ne fit que de timides réserves de principe sur le jeune berger (sic) de Carpeaux, regrettant que la beauté y fut un peu sacrifiée à la vérité, et engageant l'auteur à « élever son style en exerçant ses talents sur de nobles sujets ».

Le PÊCHEUR *reparut en bronze au Salon de 1859, où il obtint une seconde médaille, et fut acheté 4.000 francs par le baron James de Rothschild.*

Quant au marbre, qui fut envoyé au Salon de 1863 et à l'Exposition universelle de 1867, il devint la propriété de l'impératrice Eugénie.

Paul Mantz, qui a goûté, sous cette dernière forme, sa « singulière délicatesse » et son expression presque trop intense n'a pas manqué de faire le

rapprochement qui s'imposait entre la figure de Carpeaux et L'ENFANT A LA TORTUE, *exposé par Rude au Salon de 1831. « Le but — dit-il — est presque dépassé et Carpeaux a eu le tort de vouloir en dire plus long que son maître, qui, quoique admirablement attentif au travail du modelé, a su s'arrêter à temps. » (Gazette des Beaux-Arts, 1863.)*

Il est certain que le détail est plus accusé, l'unité moindre dans la figure de l'élève que dans celle du maître ; le dos de l'enfant, constatait G. Dumesnil dans le Courrier artistique *est « plus vieux que nature ». Mais Rude avait quarante-sept ans quand il « débuta » par* L'ENFANT A LA TORTUE. *Carpeaux, quand il atteignit cet âge, avait terminé sa carrière.*

Il conserva toujours pour son PÊCHEUR *une particulière affection et, malgré des offres pressantes, ne voulut pas se dessaisir de ses droits de propriété, qu'il estimait encore au-dessous de leur valeur. Les reproductions de sa statue lui assurèrent, dit-on, plus de 300.000 francs, ressources qui lui permirent plus tard l'exécution fort onéreuse de quelques-uns de ses grands monuments.*

Un plâtre du PÊCHEUR *est resté à l'Académie de France à Rome. Le modèle original, reproduit ici, a été acquis par le Louvre en 1900 dans l'atelier de l'artiste.*

Une réplique en marbre est caractérisée par un filet jeté sur les jambes de l'enfant. La tête légèrement drapée est devenue LE RIEUR NAPOLITAIN. *Coiffée de feuillage, elle s'est appelée* LE RIEUR AUX PAMPRES.





VII. — PÊCHEUR A LA COQUILLE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. DRUET

VIII. — Mlle ANNA FOUCART

LE PÊCHEUR A LA COQUILLE avait du jour au lendemain rendu le nom de Carpeaux célèbre. L'artiste avait bien gagné son succès, mais, somme toute, il n'avait pas eu longtemps à attendre.

« Il est venu — constate Paul Mantz — au moment où les vieilles querelles d'école étaient éteintes. Grâce aux combattants des premières journées, le terrain était conquis et ils pouvaient y marcher librement, ceux qui prétendaient que la caractéristique essentielle de la sculpture française, c'est la vie.

Si Carpeaux était entré dans l'art vers 1835, il aurait trouvé intacte la vieille citadelle académique, il se serait vu obligé de lutter comme Barye. Rien de pareil dans sa biographie. Après le débrouillement du début, Carpeaux n'a eu qu'à se présenter pour vaincre et, plus heureux que ses devanciers, il a rencontré un public depuis longtemps converti à toutes les séductions de l'art agité et au besoin de l'art excessif. » (Gazette des Beaux-Arts, 1876.)

Il faut ajouter que la plupart des œuvres de Carpeaux eussent provoqué à toute époque une moindre résistance que celles de ses prédécesseurs immédiats. Rude et Barye avaient dit leurs vérités dans une langue trop sévère et trop classique pour séduire le grand public. Carpeaux débu-

tait avec une grâce plus persuasive. On ne pouvait faire un accueil bien sévère à celui qui s'annonçait comme le sculpteur du sourire.

A la même série aimable que LE JEUNE PÊCHEUR *appartient un buste exécuté en 1860, à Valenciennes, par le pensionnaire peu fidèle de l'Ecole de Rome. La ville natale, « l'Athènes du Nord », l'attirait par le bon accueil qu'elle sait réserver depuis si longtemps à l'art et aux artistes. Carpeaux y retrouvait la sympathie dévouée des amis qui avaient facilité ses débuts. Le modèle de notre buste, Mlle* ANNA FOUCART *(Mme Paul Sautteau), appartient à l'une de ces familles de bourgeoisie éclairée dont le nom est lié à la gloire de notre sculpteur. Son père, J.-B. Foucart (1823-1898), avocat et écrivain, fut un des premiers à acquérir des œuvres de l'artiste, un des premiers ensuite à les offrir libéralement à nos musées. Un frère de Mme Sautteau, M. Paul Foucart, avocat et écrivain lui aussi, a enrichi à son tour le musée de Valenciennes, dont il a laissé un précieux catalogue.*

Le buste que nous reproduisons sous sa première forme, grâce à l'obligeance de M. Marcel Guérin, est assez peu connu (une autre épreuve a appartenu à la princesse Mathilde). Il en existe en revanche des variantes répandues à de nombreux exemplaires. La plus populaire est LA RIEUSE NAPOLITAINE, *modelée par Carpeaux en 1867, qui figura en marbre à l'exposition universelle de 1867.*





VIII. — Mlle ANNA FOUCART
(PLATRE. — COLLECTION MARCEL GUÉRIN)

PHOT. ART DE N. T.

IX. — JOSEPH SOUMY. — L'IDÉE DE L'UGOLIN

Parmi les camarades que Carpeaux rencontra à Rome, nul n'eut sur lui plus d'influence que le peintre et graveur Joseph Soumy, dont Burty a retracé la carrière en 1865 dans la Gazette des Beaux-Arts et à qui MM. Ph. Auquier et J.-B. Astier viennent de consacrer tout récemment une intéressante brochure.

Il était né au Puy en 1831 et avait obtenu le prix de Rome pour la gravure après un concours vraiment supérieur, un des meilleurs du siècle. Il abandonnait d'ailleurs volontiers le burin pour le pinceau, et peignait de pénétrants portraits à la Prud'hon.

Malheureusement, la vie, qui s'ouvrait pleine de promesses pour l'artiste, devait lui réserver bientôt de cruels chagrins. Éprouvé par des deuils successifs, poursuivi par une douloureuse neurasthénie, Soumy mourut en 1863 dans un accès de fièvre chaude.

Une tradition déjà ancienne reconnaît les traits du jeune graveur dans le portrait, peint par Carpeaux vers 1860, que nous reproduisons ci-contre. Ce que nous savons par ailleurs de l'iconographie de Soumy nous oblige à accueillir cette tradition avec quelques réserves ; mais l'œuvre, énergique et distinguée, méritait d'être publiée, comme un

bon specimen de la peinture de Carpeaux à cette époque, une de ces toiles qui firent dire à Bonnat : « C'est en voyant les portraits de Carpeaux que je suis devenu peintre ! »



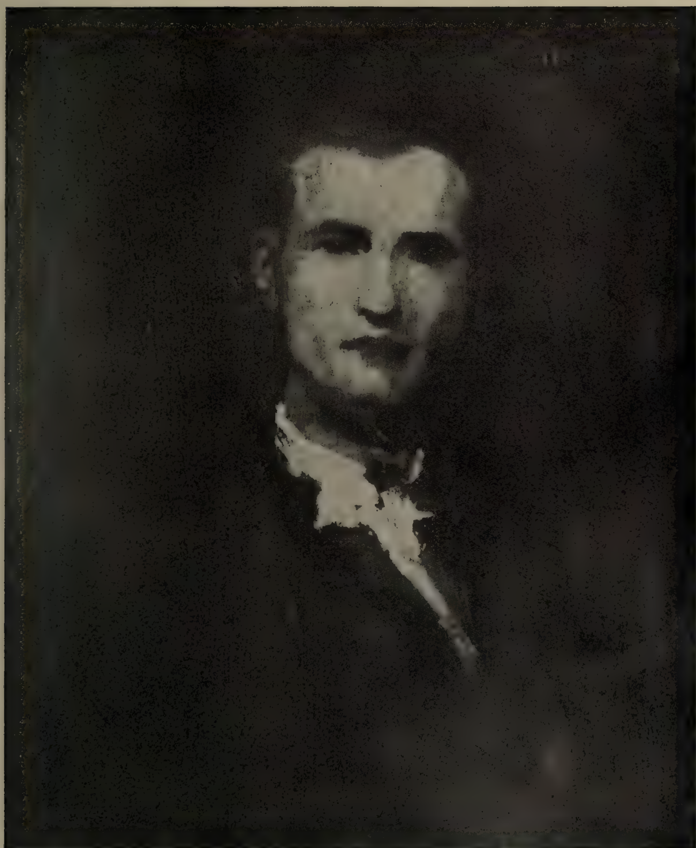
Une même « foi naïve et profonde dans une étude directe de la nature et des œuvres des maîtres », une vénération commune pour Michel-Ange avaient rapproché Soumy et Carpeaux. Plus lettré que son camarade, le graveur lui révéla les grands poètes et lui communiqua son admiration pour Dante.

Le chant fameux de L'ENFER *qui immortalise les tortures du comte Ugolin, tyran de Pise, enfermé dans la tour de la faim avec ses quatre enfants, fut pour Carpeaux une vraie révélation. Il conçut soudain, avec son emportement habituel, l'idée audacieuse de fixer dans le marbre le geste pathétique du père se mordant les mains de douleur :*

> *Ambo le mani per dolor mi morsi.*
> *E quei, pensando ch'io il fessi per voglia*
> *Di manicar, di subito levorsi,*
> *E disser : " Padre, assai ci fia men doglia,*
> *Se tu mangi di noi ; tu ne vestisti*
> *Queste misere carni, e tu le spoglia... "*
> *Ahi dura terra, per che non t'apristi !*

Tout d'abord, ainsi qu'en témoignent ses dessins, le sculpteur pensa à un simple bas-relief. Mais à mesure que l'idée prenait corps, l'artiste s'y attachait davantage et, dès l'année 1858, il était déjà résolu à en tirer un groupe monumental.





IX. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE SOUMY
(PEINTURE. — COLLECTION MARCEL GUÉRIN) PHOT. ART DE N. T.

X. — L'UGOLIN (suite). — BRUNO CHÉRIER

Les difficultés commencèrent aussitôt. Schnetz, qui s'était d'abord intéressé au projet de Carpeaux, les aperçut soudain : le règlement prescrivait aux élèves de choisir leurs sujets dans les Écritures ou dans l'histoire ancienne et non dans l'épopée florentine ; l'exécution du monument rêvé par le sculpteur devait dépasser tous les crédits accordés par l'Etat ; enfin Carpeaux touchait au terme de ses années d'école et il ne lui restait pas le temps matériel d'exécuter son œuvre. Schnetz, après avoir vainement essayé de la persuasion, signifia au jeune homme un refus formel.

Comme témoignage de l'impression produite par ce refus nous reste une lettre écrite par l'artiste à son compatriote, le peintre Bruno Chérier (1819-1880), auteur consciencieux de compositions qui peuplent les églises du Nord de la France, mais peu goûté à Paris et que Carpeaux dut consoler plus d'une fois de ses déceptions. C'est à ce vieil ami, dont la sympathie lui était depuis longtemps connue, que le sculpteur écrivait de Rome à la fin de l'année 1858 : « Les contrariétés que j'ai éprouvées me retiennent encore à la chambre. Il se passera quelque temps avant que je puisse me remettre... Ce refus m'a serré le cœur; des étouffements en ont été la suite, puis

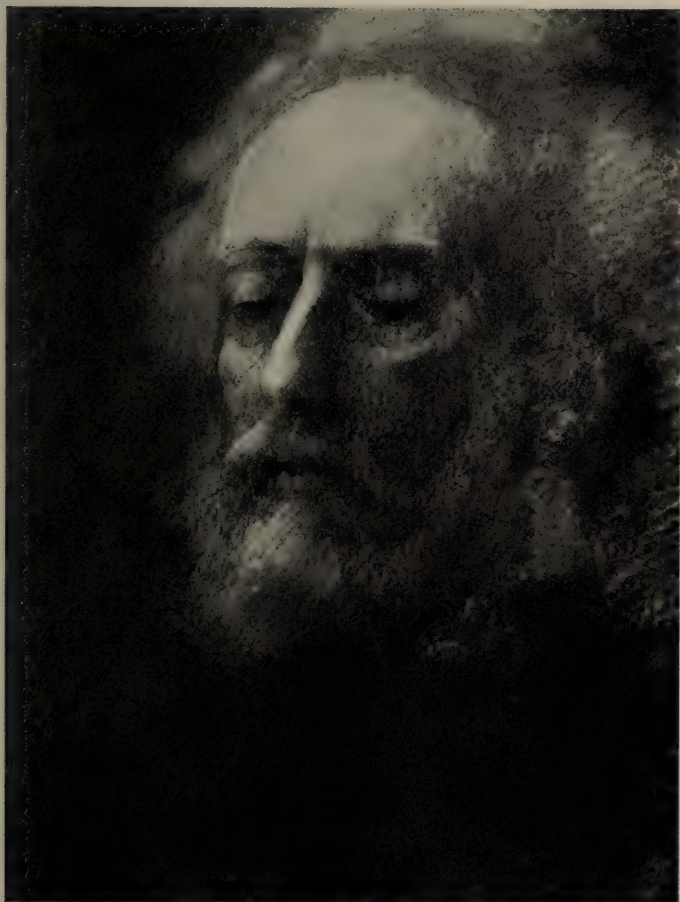
une inflammation de poitrine... Que faire?... Faut-il détruire ce grand travail et faire une œuvre ordinaire pour satisfaire les règlements que le directeur m'impose? »

Carpeaux ne s'y résoud pas et son directeur, à bout de résistance, le laisse aller « à ses risques et périls ». A la fin de l'année 1859, l'artiste court à Paris, force la porte de Fould, ministre des Beaux-Arts, et parvient à faire prolonger de deux ans son séjour à Rome. Ses amis de Valenciennes obtiennent en même temps du Conseil municipal un crédit de 2.000 francs pour couvrir les frais de son travail.

Dès lors l'artiste est pris d'une ivresse extraordinaire. Les lettres qu'il écrit en 1860 et 1861 à son ami Louis Dutouquet (elles ont été récemment publiées par M. Florian-Parmentier) sont un chant d'enthousiasme continuel : « Oh l'immense travail que je me suis donné à remplir!... Plein d'un feu que je ne me connaissais pas, j'ai parcouru en quelques mois tout ce que la sculpture offre de plus difficile. Exprimer les passions les plus violentes et y attacher la tendresse la plus délicate, par la science de la forme, c'est là, je crois, des contrastes qui m'ont bien agité et que ma persévérance m'a fait toucher... Mon travail me donne des transports de joie si vifs que mon courage augmente de jour en jour... Jamais pareille ardeur n'a embrasé mon âme... »

Et il confie à la même époque à son ami Bruno Chérier : « Je suis prêt à livrer au monde artisque l'une des œuvres les plus émouvantes du siècle... Mon âme est ardente comme un brasier. »





X. — PORTRAIT DE BRUNO-CHÉRIER
(DESSIN. — MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELSART

XI. — L'UGOLIN EXPOSÉ A ROME ET A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Tout concourait à entretenir cet enthousiasme de l'artiste. Les débuts de l'Ugolin avaient fait quelque bruit dans Rome et chacun voulait être des premiers à découvrir le chef-d'œuvre naissant. Une visite à l'atelier de Carpeaux fut, en 1861, l'attraction imposée aux personnages de marque de l'aristocratie romaine et de la colonie française. Avec cette exagération naïve des amateurs qui craignent de ne pas se montrer suffisamment sensibles à la beauté, les derniers venus enchérissaient sur les louanges des premiers. Le fils de M. Thiers s'écria : « C'est digne du Dante ! ». Le duc de Grammont, notre ambassadeur, déclara ; « La France est orgueilleuse de l'œuvre de son enfant. » Dumas fils, pronostiqua un succès inouï et le Comte de Nieuwerkerque ajouta : « Votre nom est trouvé, vous resterez désormais : l'homme d'Ugolin. » Avec dix autres, la duchesse Castiglione constate : « Le génie de Michel-Ange, endormi depuis trois siècles, vient enfin de se réveiller. » La princesse Rospigliosi pleure d'émotion et la princesse Borghèse, descendante de la princesse Peschiera, qui fut aimée par Michel-Ange, s'évanouit. Il y avait à la porte, affirme A. Karr, une file ininterrompue de voitures, et le « custode » revêtit de sa propre autorité la livrée des grands jours pour ouvrir à tant de beau monde.

« Il faut de la raison — constate Carpeaux —

pour ne pas se laisser emporter sur les nuages où l'on m'élève. Ces louanges me font devenir de plus en plus sévère pour moi-même. » Tout en se grisant de sa gloire avec une joie juvénile, le sculpteur continue à mettre tous ses efforts et tout son savoir dans l'œuvre que chacun, depuis six mois, déclare terminée.

La voici enfin exposée à Paris, à l'école des Beaux-Arts, en février-mars 1862. L'accueil du public est plus réservé ; celui de l'Académie est glacial. La commission compétente de l'Institut déclare formellement que le plâtre ne mérite pas d'être confié au praticien.

Voilà donc, après tant d'espoirs, les démarches à recommencer, les pouvoirs publics à émouvoir. M. Bracq, maire de Valenciennes, Nieuwerkerque, directeur des musées, Courmont, chef de division aux Beaux-Arts, s'emploient utilement en faveur de l'artiste. A défaut du marbre, un bronze est enfin commandé et le ministère accorde trente mille francs pour la fonte.

Cette fois Carpeaux peut respirer : les mésaventures de l'Ugolin sont terminées. Quelqu'un respire aussi : c'est l'excellent Schnetz dont le maudit groupe a si souvent bouleversé la conscience administrative, et qui, sans rancune, le déclare « une des œuvres les plus capitales exécutées en sculpture de nos jours ».



Notons parmi les esquisses de l'Ugolin, outre celle du Louvre, une maquette plus fiévreuse et plus dramatique encore qui est restée à la Villa Médicis.





XI. — UGOLIN
(ESQUISSE, TERRE. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XII. — L'UGOLIN AU SALON

Le Bronze fut prêt pour le Salon de 1863. Il valut à l'artiste une première médaille, et, malgré certaines réserves, un accueil favorable de la critique.

Ce que l'on reproche d'ordinaire, c'est l'imitation du Laocoon, « qui a dû empêcher Carpeaux de dormir » (Thoré-Burger). Non moins fréquente est la constatation qu'Ugolin ne constitue pas un motif de sculpture : « C'est prendre un sujet propre à la peinture et le traiter au point de vue de la statuaire », dit Maxime du Camp. « Quelle destination donner à cette pyramide de corps décharnés? » — se demande Dauban.

Quand à l'intensité émotive du groupe, P. Mantz pense que celui-ci « n'est pas aussi expressif qu'il devrait l'être ». Il blâme le geste de « l'affamé » portant ses doigts à sa bouche, comme étant « plus bizarre que rationnel » et comme n'expliquant pas clairement la situation du personnage. « Gardons-nous toujours de la laideur » — conclut-il assez sévèrement (Gazette des Beaux-Arts, 1863). M. Chesneau estime le geste d'Ugolin « mélodramatique » et Du Sault le trouve « pénible à voir » (Le Temps).

Intéressante, à cette date, est la critique de Fillonneau, qui, dans le Courrier Artistique, se demande pourquoi Carpeaux s'est privé « de la ressource féconde des ajustements » en représen-

tant ses personnages nus. Pourquoi une tête « de type grec » avec des « mèches à l'antique » au lieu des longs cheveux florentins ? C'était mettre le doigt sur le caractère scolaire et traditionnel de cette œuvre qui avait pourtant fait figure révolutionnaire.

Mais voici le groupe des admirateurs plus décidés, qui, comme M. Claretie, reconnaissent dans l'Ugolin « une puissance et une énergie incomparables ». La souffrance « surhumaine » du père, ajoute-t-il, a été rendue « avec la force de muscles que mettrait Barye à exprimer la colère de quelque tigre ». Paul de Saint-Victor est plus enthousiaste encore : « On dirait un damné de la Sixtine sculpté au lieu d'être peint ». On doit des éloges à « la diversité des physionomies et des attitudes de ces jeunes victimes qui ont conservé la grâce de leur âge dans cette quadruple agamie ». Par ceci et « par l'ordre qui règne dans l'entrelacement de ces cinq figures » le groupe reste plastique car les quatre fils « se suspendent au père sans désordre ni confusion ». (La Presse.)



On sait que le bronze de L'UGOLIN, après avoir orné pendant longtemps le jardin des Tuileries, est entré au Louvre en 1903. A l'exposition de 1867 figura un marbre exécuté sous la direction de Carpeaux, aux frais de M. Dervillé, propriétaire d'une carrière de marbre à Saint-Béat. Enfin l'artiste a laissé aussi une terre cuite estampée sous sa direction.





XII. — UGOLIN
(BRONZE. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XIII. — Mme DE LA VALETTE

Carpeaux avait manifesté de bonne heure pour le portrait les dispositions les plus marquées. A l'école, il façonnait, les yeux bandés, les bustes de ses camarades, excellent moyen, disait-il, de s'entraîner à comprendre les formes. Duret avait remarqué et utilisé ce don et il prenait volontiers son élève pour collaborateur quand il ne pouvait suffire à exécuter les portraits commandés.

A Rome, la vogue de l'Ugolin valut à l'artiste plusieurs commandes. De cette époque datent les bustes du marquis de Piennes (qui resta dès lors en relations avec Carpeaux et le présenta ensuite à la Cour) et de LA MARQUISE DE LA VALETTE, *femme de l'ambassadeur de France auprès du Vatican (qui le mit en relations avec la princesse Mathilde). Ce buste, dont nous reproduisons le plâtre original, entré au Louvre en 1895, a déjà ce caractère de nerveuse élégance et de vivante liberté qui caractérise les œuvres de notre sculpteur.*

En 1865, Carpeaux exécuta aussi un buste en marbre du marquis de La Valette (aujourd'hui dans la collection de la comtesse de Montlaur-Quinson).

« Non, sauf chez les Grecs — écrivait Edmond de Goncourt en 1894 — je ne connais pas de bustes pareils ; oui, des bustes supérieurs à ceux de Houdon... des bustes où aucun sculpteur n'a comme lui dans le marbre, le bronze, la terre cuite, la vie grasse de la chair. Et ces bustes de femmes où, dans la force et la puissance de l'exécution, ce qui n'arrive jamais chez les sculpteurs qui font joli, il y a la délicatesse de construction, la finesse des arêtes, la mignonnesse des traits et, pour ainsi dire, la spiritualité matérielle de la créature féminine ».

Et ce n'est pas seulement « par le rendu des chairs, à la fois si fermes et si tendres, par la grâce sereine ou enjouée » (Mantz) « par la verve endiablée » et « le sourire » (Claretie) que ces bustes ont conquis les suffrages de la critique ; l'ingéniosité pittoresque de l'artiste, la variété des arrangements et des poses, ont valu à Carpeaux d'être regardé comme l'un des maîtres les plus éminents de cette branche si française de l'art, le portrait.

« Le goût qu'il n'avait pas toujours dans le nu — concluait Mantz dans la Gazette des Beaux-Arts de 1876 — Carpeaux le retrouve dans le buste. »





XIII. — LA MARQUISE DE LA VALETTE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE) PHOT. ART DE N. T.

6**

XIV. — BEAUVOIS

Carpeaux avait l'antipathie la plus déclarée pour la photographie. L'indifférente et froide ressemblance obtenue par ce procédé mécanique était odieuse à son œil. Il avait au contraire une joie toujours renouvelée à fixer, à l'aide du crayon, du pinceau ou de l'ébauchoir, le souvenir des visages amis.

En tête de la série de ces portraits vient le médaillon exécuté de souvenir pour la tombe de Victor Liet, mort à trente ans, en 1847, miné par la phtisie. Liet, qui avait épousé une cousine de Carpeaux, avait pris le jeune homme en affection et lui avait inculqué les premiers principes de son art. C'est grâce à Bruno Chérier et à Liet que Carpeaux s'était habitué à tout concevoir, à tout contempler « en partant du principe de la prédominance d'un sentiment ». (Lettre de Foucart à Chesneau.) Tous deux lui avaient enseigné à traduire dans des formes plastiques les diverses manifestations de

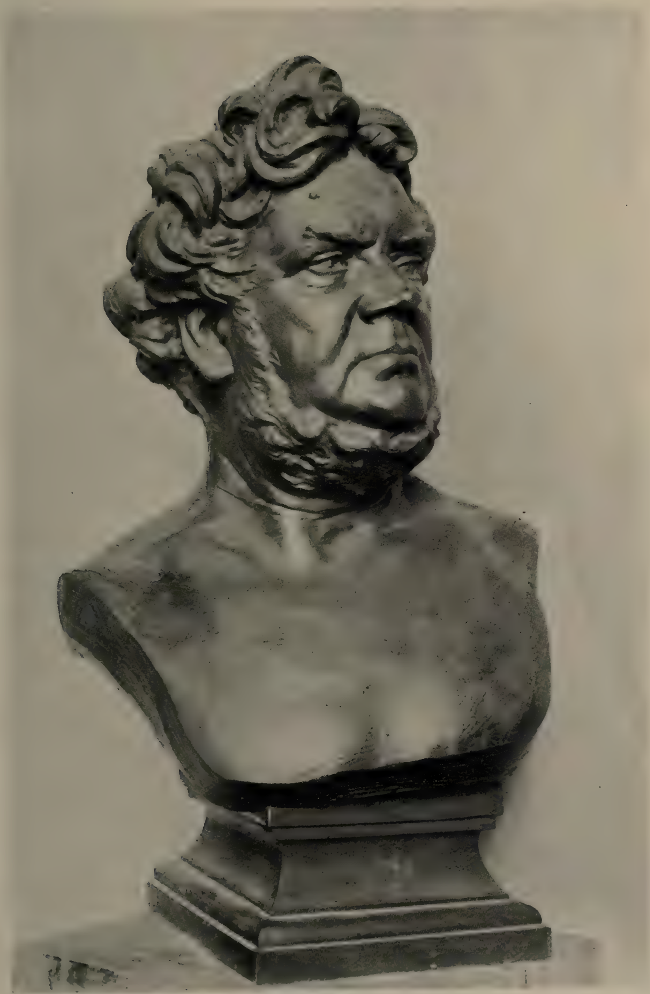
la vie, « à sculpter avec les yeux », à consigner sur un album toutes ses observations.

Un autre buste modelé quelques années plus tard dans sa ville natale alors que Carpeaux était encore l'élève — fort peu sédentaire — de l'Académie de France à Rome est aussi un hommage de reconnaissance. Son modèle, Louis-Maximilien Beauvois, notaire à Valenciennes, avait été un de ses premiers et de ses plus utiles protecteurs. C'est à son intervention que Carpeaux avait dû de pouvoir continuer à Paris les études commencées dans sa ville natale. Conseiller général, il avait plaidé la cause de l'artiste et obtenu pour lui du département une pension de six cents francs.

Sa physionomie puissante avait de quoi intéresser le sculpteur épris de caractère. Sous les doigts de Carpeaux, le masque du notaire de Valenciennes a pris une autorité d'empereur romain, et les Goncourt ont justement baptisé ce buste : le Vitellius de la Basoche.

Dans sa lettre d'envoi, Carpeaux déclare à son modèle que cette œuvre est une de celles qui l'ont le plus satisfait. Le bronze porte l'inscription : « A mon ami Beauvois, J.-B. Carpeaux, Valenciennes, 1862. Non ultimato. » Il a figuré à l'Exposition universelle de 1867 et à l'exposition Carpeaux organisée en 1894 à l'Ecole des Beaux-Arts. Acquis à la vente Beauvois par M. Foucart, il a pris place au Louvre en 1884, grâce à un don de ce dernier.





XIV. — L.-M. BEAUVOIS
(BRONZE. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. ART DE N. T.

XV. — LE MARQUIS LÉON DE LABORDE

Il y a un amusant contraste entre l'effigie puissante de Beauvois, type de solide bourgeoisie provinciale, et le buste pêtri d'esprit, de fine intelligence, et de distinction aristocratique du marquis Léon de Laborde.

Fils du comte Joseph de Laborde, archéologue et homme politique, le marquis Léon de Laborde (1807-1869) fut aide-de-camp de la Fayette et secrétaire d'ambassade à Londres et à Rome, en même temps que Chateaubriand, en compagnie de qui il démissionna. Il débuta dans la littérature par quelques-uns de ces Voyages, alors fort à la mode, Voyage de l'Arabie Pétrée (1830), de la Syrie (1837), de l'Asie Mineure (1838), de l'Abyssinie (1838), illustrés de bois ou de lithographies, dont il fournissait lui-même parfois les croquis.

Mais sa curiosité universelle, qui lui fait entreprendre à la fois des études sur la magie, sur l'économie politique ou sur l'organisation des bibliothèques, se fixe peu à peu et il se spécialise dans les études d'art et d'archéologie. Spécialisation toute relative, comme on peut le voir par l'énumération de ses principaux travaux : il étudie Athènes et le Parthénon, ébauche sur un plan très vaste l'histoire de l'impression et de la gravure dont il

écrit un bon chapitre, la Gravure en manière noire (1839), publie des monographies sur des monuments gothiques, sur le Louvre et les Tuileries, le Palais Mazarin, le Château de Madrid. Il contribue surtout à renouveler l'histoire de notre art du XVe et du XVIe siècle, avec ses documents sur les Ducs de Bourgogne (1849-52), sur la Renaissance des Arts à la Cour de France (1850-55) et ses Comptes des Bâtiments du Roi (commencés en 1856, terminés en 1877 par M. J.-J. Guiffrey, à qui nous devons la bibliographie des travaux de Léon de Laborde).

La connaissance du passé ne lui ferme pas les yeux à l'art contemporain, et lors de l'Exposition Universelle de 1851, il publie un rapport sur l'Application des Arts à l'Industrie, inspiré par un esprit très moderne et qui fait époque dans l'histoire de nos idées sur l'art décoratif.

Conservateur au Louvre à partir de 1847, il lutta contre une longue tradition d'indifférence à l'égard de notre sculpture nationale, avec assez de succès pour qu'on désirât voir son zèle s'employer ailleurs : il fut nommé en 1857 à la direction des Archives impériales, poste pour lequel il était d'ailleurs tout désigné par ses travaux. Il suffirait presque de regarder son buste pour dire que cet impeccable érudit fut aussi un écrivain plein de goût et de finesse.

Le plâtre original, modelé en 1863, est entré au Louvre en 1892. Le marbre est resté dans la famille de Laborde.





XV. — LE MARQUIS LÉON DE LABORDE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. ART DE N. T.

XVI. — LA PRINCESSE MATHILDE

C'est par l'intermédiaire de la marquise de la Valette que Carpeaux connut la princesse Mathilde, dont les salons, rue de Courcelles et à Saint-Gratien, furent le lieu de rendez-vous de presque tous les personnages marquants de l'époque.

Elle se trouvait être à la fois fille de roi (par son père, Jérôme Napoléon, le joyeux roi de Westphalie), petite-fille du duc de Wurtemberg (par sa mère l'austère Catherine de Wurtemberg) et nièce de Napoléon Ier. Par son mariage — malheureux d'ailleurs — avec Anatole Demidoff, fils de ce Paul Demidoff qui étonnait Paris par son luxe tapageur, elle était aussi parente de l'empereur de Russie. Deux fois elle faillit devenir impératrice, Nicolas ayant jeté les yeux sur elle pour son fils Alexandre et elle-même ayant esquissé à Arenenberg un roman avec un de ses cousins, le futur Napoléon III. Elle s'en consola d'ailleurs aisément, préférant aux grandeurs la conversation de quelques gens d'esprit et « sa perse avec de vieux amis assis dessus ». On lui a fait jouer un rôle de protectrice des arts auquel sa large hospitalité donne en effet quelque créance. Quant à ses goûts artistiques, ils n'allaient point sans quelque partialité. Elle n'aima jamais vraiment que l'art de cette Italie où elle était née. « La princesse Mathilde est remplie de préjugés » écrivait Vieil-Castel, qui lui reproche de s'extasier souvent

devant les œuvres très secondaires de certains de ses amis.

Mais grâce à sa spontanéité et à son naturel, grâce à sa conversation pleine de saillies imprévues, grâce à ce mélange étonnant de fermeté virile et de délicatesse féminine qui n'appartenaient qu'à elle, la princesse Mathilde séduisait tous ceux qui l'approchaient. Carpeaux dut se sentir attiré par ce visage énergique et plein de vie, par ces épaules dignes de la pourpre impériale.

Au salon de 1863, P. de Saint-Victor admirait « dans ce portrait de Largillière taillé dans le marbre, le port majestueux de la tête et l'intelligence des yeux ».

« Cette œuvre — disait P. Mantz — est largement et noblement conçue : le luxe des draperies qui l'entourent à la manière de Coysevox et de Coustou a quelque chose d'opulent et de princier ». Carpeaux renoue la tradition du XVIIIe siècle, précédé en cela par Clésinger, qui avait montré aux connaisseurs « quelques-uns de ces bustes de grand luxe où la chair palpite, où les bijoux et les fleurs jouent dans les chevelures, où les mille plis de l'étoffe font éclater leur froufrou joyeux. » (Gazette des Beaux-Arts de 1863 et de 1876.)

Le marbre, légué par la princesse Mathilde, est entré au Louvre en 1905.

Pour se préparer à cette œuvre d'apparat, Carpeaux avait modelé une étude saisissante de sincérité et de naturel. Le bronze appartenait à Dumas. Une épreuve en terre cuite, dédiée à Sainte-Beuve, est passée dans la collection de M. G. Bapst.





XVI. — LA PRINCESSE MATHILDE
(MARBRE. — MUSÉE DU LOUVRE) PHOT. BULLOZ

XVII. — LE PEINTRE GIRAUD

Le peintre et caricaturiste Eugène Giraud (1806-1881) fut un des hôtes les plus assidus de la princesse Mathilde. Tous les habitués de Saint-Gratien, même les Dii majores, Sainte-Beuve, Mérimée, Fromentin, Gautier, Dumas fils, Sardou, Daudet, Flaubert n'était que des convives, E. Giraud était le conseiller toujours écouté et, dit Vieil-Castel, « jamais satisfait ». « Il possède à Paris — note-t-il avec aigreur — une maison qui vaut 200.000 francs et à Saint-Gratien une campagne qui vaut 70.000 francs, mais il crie toujours misère et chacun lui donne quelque chose ».

Un curieux ménage, racontent les Goncourt, que le ménage Giraud ! « Père, fils et mère couchent dans la même chambre. Le père sur un fauteuil à côté du lit de sa femme, et le fils dans un lit de sangle en travers du pied du lit de la mère. » Quand vers deux heures du matin rentrent les deux noctambules, père et fils, elle se lève et prépare le café cependant qu'on devise à propos d'une lecture

faite dans un des innombrables livres dépareillés qui traînent dans la chambre. Vers quatre heures du matin, las de fumer et de babiller, ils finissent par s'endormir.

C'était à « sa vieille Giraille » que la princesse Mathilde s'en rapportait du soin de guider sa main inexperte et de corriger ses dessins. Il avait un talent particulier de caricaturiste et c'était une de ses fonctions principales d'exécuter les charges des invités. (Le Cabinet des Estampes possède de lui un superbe Carpeaux en tenue de soirée et un Carpeaux en blouse modelant avec fureur le portrait de la princesse.) Enfin Giraud s'était employé à couvrir les murs de Saint-Gratien de panneaux décoratifs.

Cet artiste auquel les envieux ont attribué un rôle de plat courtisan gardait pourtant dans ce milieu son franc parler. Un jour qu'ils l'avaient vu tenir tête à la princesse avec la plus tranquille opiniatreté (elle affirmait précisément que Carpeaux pouvait bien attendre encore quelque temps la croix d'honneur), les Goncourt se sentirent saisis d'estime pour cet homme qui à tout moment faisait passer la voix de la vérité sous le couvert de la blague.

Le buste de Giraud date de 1864. Le bronze fut acquis par le musée du Louvre en 1893 après avoir figuré à l'exposition universelle de 1867. Le plâtre a été donné au musée de Valenciennes par M. Eugène Giraud.





XVII. — EUGÈNE GIRAUD
(BRONZE. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. ART DE N. T.

7

XVIII. — L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE

Carpeaux désirait vivement faire le buste de l'Impératrice, qui, avec obstination, se refusait à poser. Sa beauté avait toujours défié le ciseau des sculpteurs, et, seul, Nieuwerkerque, qui avait tenté son buste, avait trouvé grâce à ses yeux.

Quand vint pour Carpeaux l'honneur de faire partie d'une « série », c'est-à-dire d'être l'hôte des souverains à Compiègne pendant quinze jours, il passa ses journées à crayonner les gestes et les attitudes de la souveraine (1864).

Afin de vaincre les résistances de Sa Majesté, raconte Mme Carette dans ses souvenirs, l'artiste demanda à cette dernière de faire son portrait, une certaine analogie de traits existant entre les deux femmes et le sculpteur s'imaginant gagner l'une par le buste de l'autre. Après bien des pourparlers on tombe d'accord pour un simple médaillon. La glaise est apportée dans une assiette d'argent et pendant toute une journée Carpeaux travaille sans relâche. Le soir, la dame d'honneur va porter le médaillon à l'Impératrice, qui le trouve charmant « sauf dans la ligne du menton un trait beaucoup trop accentué » qu'elle s'emploie aussitôt « à fondre et à adoucir ».

« Sa Majesté, qui avait le sens artistique très juste et très fin » — c'est Mme Carette qui parle — effleure la terre de son doigt. Le doigt s'imprime

et laisse une trace. Sa Majesté veut égaliser la terre. Ce fut un désastre... » La Cour, certes, appréciait mieux Dubufe et Winterhalter !

P. de Lano dans La Cour de Napoléon III, nous fournit la fin de l'aventure. Carpeaux, se voyant repoussé, employa un moyen aussi simple qu'énergique. A l'heure du déjeuner, il s'installa à table, muni de ses ustensiles de travail, en face de l'Impératrice, qui se montra grandement choquée de l'insistance de l'artiste. Le soir même le sculpteur était invité à céder sa chambre. Comme il n'était pas de ceux qui craignent de se faire dire les choses deux fois, il reparut encore le lendemain et cette fois l'on se fâcha pour de bon. « Mais pourquoi alors m'a-t-on fait venir ! » ne cessait-il de répéter.

Les anecdotes analogues sont nombreuses. Ainsi M. Claretie nous a dépeint, d'après A. Sylvestre, Carpeaux démolissant les meubles de sa chambre pour en faire des ébauchoirs et déposant sa terre glaise sans façon à même le marbre d'une somptueuse commode. On a certainement beaucoup brodé sur ce sujet, mais il reste que Carpeaux, à Compiègne, déparait un peu sa « série ». Ce n'est pas un reproche que nous lui faisons.

La meilleure preuve que ses hôtes eux-mêmes ne l'en estimaient pas moins c'est que l'Impératrice finit par céder à l'insistance du sculpteur et posa enfin pour son buste (1866), qui est resté en sa possession ; une réplique en marbre a été exécutée par les soins du comte Paul Demidoff. Diverses épreuves en plâtre et en terre sont conservées dans des collections privées.





XVIII. — L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELSART

XIX. — LE PRINCE IMPÉRIAL

Vouloir à la fois s'imposer aux gens du monde et réaliser l'œuvre rêvée est une dure tâche. « Mes forces s'épuisent et la volonté s'en va — écrivait l'artiste à son ami Chérier — je n'ai, aujourd'hui, que le désir de pouvoir élever des cochons, de charmantes poules, d'avoir un cheval, une vache, et surtout une femme — que mon art m'a toujours refusée, — me réfugier dans la vérité, et dans la vraie vie ! » (1864).

Ces accès de découragement duraient jusqu'au premier témoignage d'estime et d'admiration.

Carpeaux fut chargé en 1865 de la statue du prince Impérial, et le voici transfiguré par les premiers succès de son œuvre.

« L'Impératrice est venue hier me visiter avec une suite nombreuse — écrit-il au même en mai 1865 — mon succès est définitif et les bravos m'ont rempli de joie. »

« L'Impératrice est enchantée du buste du prince et de la statue — ajoute-t-il ailleurs. — C'est la vie, la fortune de ma mère, c'est la gloire... J'en pleure de joie. »

Chaque jour l'enfant Impérial venait pendant une couple d'heures poser devant l'artiste. Il prit, paraît-il, un tel intérêt au travail de Carpeaux que celui-ci dut lui donner des leçons de modelage.

Le plâtre exposé au Salon de 1866 recueillit les suffrages des critiques par son élégance et sa simplicité. « Carpeaux — disait Auvray — a voulu faire un portrait vraiment ressemblant, sans s'inquiéter du rang du personnage, sans souci du prestige qu'il attache au nom qu'il porte.

« M. Carpeaux a caché sa science sous une extrême simplicité — disait aussi Jahyer — le groupe est tellement juste de proportion, tellement vrai qu'on l'admire sans en chercher les mérites divers comme on admire la nature elle-même. » De même que Baignières (Revue Contemporaine), il remarque « l'attitude noble sans prétention ainsi que la souplesse des mouvements » et se félicite que le statuaire ne soit pas tombé « dans le majestueux et le grandiose » auxquels les conditions sinon le sujet se prêtaient.

Th. Gautier remarque que Carpeaux a osé franchement aborder le costume moderne, veston léger, pantalon court, cravate nouée négligemment.

Le marbre se trouve aujourd'hui au château d'Arenenberg. Au Salon de 1868 figura une répétition en bronze argenté commandée par la Préfecture de la Seine. Le chien fut supprimé, le grand-cordon de la Légion d'Honneur ajouté et l'attitude modifiée. Le prince Impérial existe aussi comme buste. Un exemplaire daté de 1867 est au Petit Palais. Un masque, au musée des Arts Décoratifs. La manufacture de Sèvres édite encore aujourd'hui une réduction en biscuit, que l'administration républicaine a baptisé L'ENFANT AU CHIEN.





XIX. — LE PRINCE IMPÉRIAL

(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DELSART

XX. — DUCHESSE DE MOUCHY

La duchesse de Mouchy était citée à la cour de Napoléon III parmi les « beautés blondes » comme Mme Walewska l'était parmi les « beautés brunes ». C'est à ce titre qu'elle figura parmi les six médaillons du Salon Bleu des Tuileries, où Dubufe avait peint en outre la duchesse de Morny, la marquise de Cadore, la duchesse de Malakoff, et la duchesse de Persigny, opposant dans une gloire égale chevelures d'or et cheveux d'ébène. Enfant gâtée des souverains, Anna Murat, petite-fille de Caroline Bonaparte et du célèbre maréchal du premier empire, avait trouvé dans sa corbeille, au jour de ses noces avec le duc de Mouchy, en même temps qu'une dot princière, un écrin évalué plus de quinze cent mille francs, ce qui fit sensation dans tout Paris. Ce fut une des reines de la cour qui, à la noblesse des attitudes, joignait la finesse et le charme des traits. Carpeaux réussit admirablement à traduire ce double caractère en un buste

pompeux (aujourd'hui au château de Mouchy) qui rappelait l'art de l'époque du Grand-Roi. « On n'imaginerait pas autrement un portrait de Largillière taillé dans le marbre » — disait P. de Saint-Victor, qui, peut-être à dessein, reprenait une expression dont il s'était servi cinq ans auparavant à propos du buste de la princesse Mathilde (Liberté, 7 juillet 1868).

Le buste fit d'autant plus d'effet que le Salon de sculpture de 1868 était assez mal partagé. Au dire de Thoré-Burger, la duchesse de Mouchy retenait seule le regard « dans une galerie de têtes mal construites par la nature et par l'art qui s'était efforcé de la reproduire ».

Sous cette tête fine et jolie, tête de déesse petite et charmante coiffée de façon exquise, Palma détaillait « un cou superbe, des épaules magnifiques et des bras du galbe le plus pur retenant sur le sein des draperies souples et harmonieuses donnant à l'ensemble une distinction réelle » (Revue de Paris).

Tout ceci nous éloigne un peu de la sculpture serrée et réfléchie de Rude, pour nous rapprocher de la manière colorée et pittoresque de certains maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Faut-il blâmer entièrement M. Lafenestre d'avoir déploré à cette date, dans l'Art Vivant, cette confusion entre la peinture et la sculpture et d'avoir annoncé au sculpteur qu'il courait à sa perte ?





XX. — LA DUCHESSE DE MOUCHY
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELSART

XXI. — QUADRILLE A COMPIEGNE

« Lorsque tant de statuaires sont si empêchés de faire le moindre croquis — écrivait Mantz à propos de Carpeaux — il a couvert les feuillets de ses albums de voyage de milliers de dessins, rapides souvenirs de ce qu'il voit passer, vision sommaire de ce qu'il imagine.

Ce sont pour la plupart des frottis légers, des crayonnements spirituels et justes qui notent d'un trait précis une attitude, un geste, un commencement de pensée. » (Gaz. des Beaux-Arts, 1876.)

L'artiste ne s'est pas borné à ces indications rapides qu'il griffonnait sans cesse, en ville ou à la campagne, sur un coin de table ou dans le fond de son chapeau. Le dessinateur était aussi un peintre. Dessins et peintures sont aujourd'hui recherchés à l'égal de ses sculptures.

C'est probablement beaucoup dire que d'affirmer qu'il eut pu être le Watteau du second Empire. Mais on peut s'arrêter sans déplaisir à certaines de ses ébauches « pleines de saveur, d'accent et de vie, que vient relever encore l'intérêt documentaire » (P. Jamot).

Tantôt il consigne un épisode de cette année 1867 où Paris vit défiler tous les souverains de l'Europe venus pour visiter l'exposition, et c'est LE SULTAN FRANCHISSANT LES GRILLES DES TUILERIES ; tantôt il évoque l'attentat de Bérézowski contre l'empereur de Russie, et c'est le

RETOUR DES SOUVERAINS, esquisse faite de touches sommaires et fortes, « le chef arabe impassible, le cheval de l'aide de camp qui se cabre, la femme renversée à terre ; les bras tendus, gesticulant, des hommes, et au milieu du remous la calèche qui continue sa course » (Jamot).

M. Geffroy admire dans la même toile « un ciel noir traversé de déchirures blanches et des éclaboussures violentes de bleu sur un fond roux « rappelant certaines tonalités du Greco ».

Une autre fois, Carpeaux nous montre LES TROIS EMPEREURS CAUSANT APRÈS DINER ou encore LE THÉ AUX TUILERIES, dans lequel on aperçoit Napoléon III, l'Impératrice, Mme de Metternich et Bismarck.

Quant aux tableaux de fêtes, il sont aussi typiques qu'intéressants comme reconstituant la vie, les gestes, les attitudes, les costumes d'une époque déjà loin de nous. Voici, par exemple, sur un papier gris-bleu foncé où les frottis légers et les hachures du crayon sont soulignés de rehauts blancs accrochant la lumière frisante, un fort beau dessin, LE QUADRILLE A COMPIÈGNE.

Il avait figuré à la Centennale. Il fut acheté 560 francs par le Louvre lors de la vente Carpeaux du 14 Décembre 1906. Le Musée acquit dans la même occasion quelques peintures : LE RETOUR DES SOUVERAINS, LE BAL AUX TUILERIES, et LE BAL COSTUMÉ. Dans cette même vente, on vit passer le fameux NAPOLÉON III DANS SON CERCUEIL aujourd'hui à Versailles.





XXI. — QUADRILLE A COMPIÈGNE
(DESSIN. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XXII. — BAL AUX TUILERIES

Les trois œuvres principales, dans lesquelles Carpeaux a fixé sur la toile « les fêtes galantes » du second Empire et « haussé jusqu'à la poésie les scènes de luxe et de rire, de plaisir et de gloriole que furent alors les fêtes de la cour » (Jamot), sont d'abord le BAL DANS LA SALLE DES MARÉCHAUX où les souverains assis sur une estrade contemplent les danseurs, puis le BAL AUX TUILERIES et le BAL COSTUMÉ, tous deux au Louvre. Dans ce dernier on aperçoit la comtesse de Castiglione, cette italienne qui connut la plus haute puissance et l'extrême pauvreté, car elle mourut presque sur un grabat, après avoir été la favorite de l'Empereur, qu'elle se vantait d'avoir déterminé à libérer l'Italie du joug autrichien.

Costumée en magicienne, elle entre au bras de Napoléon III, drapé dans un manteau vénitien ; elle se penche et semble remercier pour tous les saluts que lui prodigue la foule animée, mouvante et bigarrée. Au second plan, on distingue un immense mirliton, sans doute celui que portait le général de Galliffet dans un travestissement qui fit alors sensation.

Le BAL AUX TUILERIES nous montre l'instant où l'Impératrice pénètre dans les salons au bras de l'empereur de Russie Alexandre II. « L'élé-

gante et onduleuse silhouette de l'une, la droite et svelte stature de l'autre dominent les têtes inclinées des hommes en habit de gala et les épaules nues des femmes parées » (Jamot).

Cette dernière toile est datée de 1868; elle est donc postérieure d'un an à la scène représentée. Son caractère d'improvisation n'est pas imposé par les circonstances, c'est seulement un des traits du talent de Carpeaux.



Puisque l'artiste nous a conduits à la Cour, rappelons d'après les mémoires de Mme Carette une assez gracieuse anecdote.

C'était au soir de la fête de l'Impératrice. Tous les hommes portaient à la boutonnière la fleur préférée de la souveraine, la violette. Carpeaux seul faisait exception; il s'en aperçut soudain et prit à la hâte quelques fleurs dans une corbeille.

Par malheur, il ne remarqua pas que les violettes étaient montées sur de longs brins de jonc, qui étalaient sur sa boutonnière un ornement intempestif. On n'était que trop porté à railler les maladresses mondaines du grand artiste. L'Impératrice eut alors un joli geste ; elle s'approcha de lui et, lui tendant le bouquet qu'elle tenait à la main : « Je vois — lui dit-elle — que vous aimez mes fleurs favorites. Voulez-vous que nous échangions nos bouquets ? »





XXII. — BAL AUX TUILERIES
(PEINTURE. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. ART DE N. T.

XXIII. — FLORE (ESQUISSE)

Les bustes et les croquis n'absorbaient qu'une faible partie de l'activité de Carpeaux. Dès son retour de Rome, s'ébauchent les projets des grands travaux auxquels il va consacrer sa vie.

*Dès la fin de l'année 1863, c'est-à-dire l'année du Salon de l'*UGOLIN*, il sait déjà qu'il aura une part importante dans la décoration du nouvel Opéra ; il a reçu la commande, pour l'église de la Trinité, d'un groupe qui sera d'abord* LA CHARITÉ*, puis, finalement, la* TEMPÉRANCE *; enfin il a entrepris un travail considérable, la statuaire des parties hautes du Pavillon de Flore, aux Tuileries, sur la face qui regarde la Seine. Et, comme d'habitude, il est très épris de son sujet, « immense par sa composition, et le plus beau qu'on puisse faire de nos jours. Tu comprends, ami, — ajoute-t-il dans une lettre à Dubouquet — que je nage dans les eaux claires, je vois le fond de l'avenir !... »*

L'année suivante il écrit au même : « Je continue avec ardeur une grande œuvre, et, Dieu aidant,

je terminerai cette immense création. J'ai à cœur, ami, de faire plus que mes forces, pour dire un jour à la postérité: Voilà le produit de la volonté.» (mars 1864, publié par M. Florian-Parmentier).

Le programme accepté par l'artiste était le suivant : Tout en haut, un fronton à trois personnages, en ronde-bosse, se détachant sur le ciel. Plus bas, un haut-relief représentant Flore jouant avec des enfants, placé entre les deux fenêtres de l'attique. Le tout devait être complété par une frise de petits génies porteurs de palmes.

Carpeaux conçut d'abord une FLORE assez indolente, aux proportions allongées comme une nymphe de Cellini ou de Jean Goujon, au relief assez discret. L'esquisse, conservée au musée des Arts Décoratifs, que nous reproduisons ici, en est le curieux témoignage.

Mais peu à peu l'œuvre gagnait en mouvement et en couleur. La jeune déesse rieuse, aux formes dures et ramassées se mêlait aux jeux des enfants ; les guirlandes naissaient sous ses doigts ; le vent de la ronde faisait voler ses voiles ; en même temps, le relief s'accentuait, si bien que Lefuel, l'architecte, vit un jour, à son grand désespoir, que la Flore allait dépasser de beaucoup l'alignement prévu, et attirer l'œil, par sa couleur vibrante, au détriment des lignes générales de l'architecture. Il menaça de faire rentrer dans le rang le sculpteur et sa déesse. Mais ce n'était pas chose facile.





XXIII. — FLORE, PREMIÈRE IDÉE

(ESQUISSE. — MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

PHOT. ART DE N. T.

XXIV. — PAVILLON DE FLORE (LA RONDE)

On sait que lorsque Carpeaux tenait à une idée il n'y renonçait pas sans lutte. Menacé d'avoir à réduire l'importance de son groupe, il porta le débat devant l'Empereur. « Le lendemain — raconte Chesneau — aux premières lueurs du jour, enfermé dans sa haute logette, Carpeaux contemplait découragé la grande tâche déjà accomplie peut-être en pure perte, lorsqu'il entendit un pas lent qui gravissait les hautes échelles. Quelques moments après, Carpeaux recevait Napoléon III au seuil de son atelier et l'œuvre fut maintenue en place ».

Les modèles furent exposés au Salon de 1866, et le monument lui-même fut débarrassé de ses planches en juillet de la même année. A feuilleter les journaux de cette époque on se demande si le public se douta alors que la statuaire monumentale moderne venait de s'enrichir d'un de ses morceaux les plus heureux.

LA FLORE ne semble pas avoir été particulièrement remarquée au milieu des marbres et des bronzes qui remplissaient le salon. Théophile Gautier, pourtant, dont elle a attiré un instant le regard, note « que de la muraille sort une nymphe rieuse aux formes luxuriantes, qui joue avec des enfants vivaces, joufflus, rebondis, d'une merveilleuse liberté d'exécution ». (Moniteur du 3 août 1866.)

Un des admirateurs les plus décidés est Jahyer, qui décrit avec complaisance « la déesse mère des humains » : la sollicitude est dans son regard, son visage est gai et souriant, sa poitrine est puissante, sa grâce charme et attire... Voyez comme Flore est heureuse de nous montrer ces enfants replets mais vigoureux qui, se tenant par leurs petites mains, gambadent et dansent avec une espièglerie mutine.

Dans le fond de ce nid printanier, il en est un d'entre eux dont on ne voit absolument que les yeux, le nez et la bouche, dont le galbe même de la tête se perd dans le feuillage de pierre et qui est bien le plus adorable petit marmot qui se puisse rêver... « Tout cela est d'une fraîcheur incomparable qui contraste merveilleusement avec la sévérité et la noblesse des groupes supérieurs ».





XXIV. — LA RONDE DE FLORE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE)

PHOT. ART DE N. T.

XXV. — PAVILLON DE FLORE (GÉNIE PORTEUR DE PALMES)

Entre la Flore et le fronton s'étendait une frise dont l'idée première subit quelques modifications. Il en subsiste quatre enfants logés en des attitudes mouvementées dans les écoinçons ménagés entre les œils-de-bœuf.

« Au-dessous du cintre — décrivait Jahyer d'après le plâtre du Salon de 1866 —, un cordon de cariatides serpente avec une rapidité vertigineuse. Ce sont de petits marmots tenant des palmes pour couronner la gloire. Chacun d'eux à des mouvements d'une prodigieuse rapidité et d'une force inouïe. Quelle charpente et quels muscles! Et comme tout cela est vrai et vivant! »

LA FLORE et LES GÉNIES n'ont pas tardé à devenir une des œuvres les plus appréciées de Carpeaux et de la sculpture moderne. Mantz, qui reproche seulement à la déesse un sourire un peu forcé, se déclare entièrement séduit par l'ensemble, par « l'aisance du mouvement, le sentiment de la chair, le frémissement voluptueux d'une vitalité exubérante. Nous sommes de ceux — ajoute-t-il — qui considèrent ce bas-relief comme l'œuvre où Carpeaux a le mieux donné la mesure de sa force, où il a traduit le plus nettement son idéal... Savoir faire exprimer aux plus rudes matières, à la pierre, au marbre, au bronze la douce palpitation de la chair vivante, ce n'est pas

dans la pratique de l'art sculptural un don médiocre. Il y a là une virtuosité de sentiment et d'outil à laquelle la France a toujours été sensible et qui fait partie de ses plus chères traditions. » (Gazette des Beaux-Arts, 1876.)

« Une force qui sait se contenir — c'est ainsi que M. André Michel caractérise plus récemment cette Flore, « si gracieuse et avec tant de plénitude dans la grâce ». Jamais Carpeaux ne fit œuvre « si pleine de vie et de flamme, plus simple et plus charmante, plus large et plus colorée ». (Rapport sur l'Exposition de 1889.)



Les modèles en plâtre de la décoration du Pavillon de Flore ont pris place au musée du Trocadéro où ils ont trouvé une lumière et un emplacement très favorables. On pouvait penser cependant que leur présence eut été plus nécessaire au Louvre. Mais une excellente épreuve en terre cuite de LA FLORE, provenant de la collection Dollfuss et tout récemment offerte à notre Musée National, y représentera désormais l'une des œuvres maîtresses du sculpteur.

M. Gulbenkian a prêté aussi au Musée une FLORE ACCROUPIE, en marbre, exécutée par Carpeaux en 1872, pour un amateur anglais, M. Turner. Le marbre était l'agrandissement d'une statuette, modelée en 1870, dont un plâtre est conservé à Valenciennes.

Ajoutons qu'un arrangement de la tête de Flore, sous le titre LE PRINTEMPS, a pris place dans diverses collections.





XXV. — GÉNIE POUR LE PAVILLON DE FLORE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE)

PHOT. ART DE N. T.

XXVI. — PAVILLON DE FLORE (LA FRANCE IMPÉRIALE)

Il y a contraste entre les hauts reliefs que nous venons de voir et le groupe du fronton : LA FRANCE IMPÉRIALE PORTANT LA LUMIÈRE DANS LE MONDE ET PROTÉGEANT L'AGRICULTURE ET LA SCIENCE. Nulle part, ainsi que l'a remarqué plus haut M. Vitry, l'influence michelangesque et même berninesque n'est plus visible chez Carpeaux.

Théophile Gautier lui-même, malgré toute sa bienveillance, ne peut s'empêcher de trouver un peu indiscrètes les réminiscences de la chapelle des Médicis, et il constate combien elles sont tourmentées malgré leur calme apparent.

About, selon son habitude, pousse plus loin la malveillance :

« Les figures de M. Carpeaux vues de près — dit-il — ne représentent que des sacs de noix agréablement tortillés. J'entends ce que l'artiste a voulu dire : les biens de la terre vont être tellement abondants que tous les citoyens, hommes, femmes et enfants, se rempliront de noix jusqu'à ce qu'ils éclatent ! Voilà l'Agriculture.

Mais la Science? Ah! la Science! je la cherche et ne la vois pas. J'entrevois — terminait-il — un brave sculpteur qui entend assez bien son affaire... mais qui veut avoir du génie et qui se fait un grand tort par ce petit travers. »

G. Marie, dans la Foule, s'offusquait autant des symboles mal imaginés que des muscles mal attachés : « La Science, — ajoutait-il — n'a jamais été figurée sous les traits d'un vieillard et l'Agriculture sous ceux d'un homme indolent : l'un est un flâneur, l'autre un paresseux. » A quoi Auvray répondit « qu'on ne pouvait pourtant pas faire labourer les toits pour symboliser l'Agriculture et que la Science est le résultat de longues études et par conséquent le fait de l'âge mûr ». Et Lagrange ajoutait dans le Correspondant que le sculpteur, condamné à grouper des figures « sur une gigantesque pendule » avait réalisé un tour de force en donnant un caractère monumental à son œuvre « enveloppée de grandes lignes qu'animent des formes puissantes ».



Signalons, outre le plâtre original reproduit ici, une intéressante étude de bœuf accroupi, en terre sèche (dans la galerie Carpeaux du boulevard Exelmans), une étude de la figure de LA FRANCE et une esquisse en cire de l'ensemble (au musée de Valenciennes).





XXVI. — LA FRANCE PORTANT LA LUMIÈRE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE)

PHOT. ART DE N. T.

XXVII. — CHARLES GARNIER

Les rapports de Carpeaux avec les architectes furent toujours difficiles. Dans sa ville natale, il désespère Batigny, auteur du nouvel Hôtel de Ville, par la furia de son fronton : LA VILLE DE VALENCIENNES DÉFENDANT LA PATRIE (1868). En même temps, à Paris, son groupe de LA DANSE menace l'équilibre de la façade du nouvel Opéra.

Mais ici l'architecte est Charles Garnier (1825-1898), c'est-à-dire non seulement un camarade d'enfance, un condisciple de la Petite Ecole, mais aussi un homme dont le talent peut sympathiser avec le sien, également respectueux des souvenirs de l'art italien et également épris de couleur, de richesse et d'éclat. Aussi les discussions restèrent-elles toujours des plus amicales. Le buste de Garnier fut exposé en 1869, c'est-à-dire au moment même où LA DANSE, objet de la colère publique, causait à l'architecte de continuels tracas.

Le buste fut des plus remarqués. Castagnary et Chaumelin en ont loué la souplesse, l'esprit, la précision.

« Nous n'avons rien vu de plus étonnant en fait de ressemblance — s'écria Gautier — que le portrait où la personnalité même du modèle semble avoir été jetée dans le moule à nature perdue et amalgamée avec la couleur d'airain.

Les yeux regardent, les narines palpitent, la bouche respire, les cheveux touffus retombent sur le front comme il le font quand l'artiste secoue la tête par un mouvement qui lui est familier. En vérité, ce buste est plus vivant que la vie! »

Plus vivant que la vie! Voilà bien ce que P. Mantz reproche à cette effigie « si colorée et si vivante ». Libre à Carpeaux de modeler avec caprice les accessoires « de chercher l'accent pittoresque dans les cheveux et dans les vêtements » mais les chairs? Au lieu de les marteler de petites touches destinées à accrocher la lumière, il aurait dû « les traiter plus simplement et d'un ébauchoir moins fébrile » (Gazette des Beaux-Arts).

Le reproche est général : Touches trop multipliées, dit Charles Blanc. Aspect papillonnant et agité, ajoute Lafenestre. C'est une furieuse pochade, déclare enfin P. Casimir-Périer : en un style de forêt vierge, vêtements et cheveux s'échappent et se révoltent tandis que le visage, extra-fruste, poreux, boursouflé, semble mordu par toute une meute!

Ajoutons que pour donner à son œuvre un aspect plus vivant et plus réel, Carpeaux avait coloré en noir, à l'indignation des puristes, les cheveux et les prunelles.

Le marbre appartient à Mme Ch. Garnier. Un exemplaire en bronze a été donné par l'architecte C. Moyaux au musée de Valenciennes, qui possédait déjà un buste en plâtre bronzé.





XXVII. — CHARLES GARNIER
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DE L'OPÉRA)

PHOT. MOREAU FR.

XXVIII. — LA DANSE (ESQUISSES)

Pour les quatre groupes de la façade de l'Opéra, Garnier s'était adressé à Perraud, Jouffroy, Guillaume et Carpeaux. Guillaume, à qui était attribuée LA DANSE*, et Carpeaux, qui devait représenter* LA MUSIQUE*, ne se sentirent ni l'un ni l'autre très inspirés par leur sujet et, après quelques essais infructueux, c'est avec une égale satisfaction qu'ils en firent l'échange.*

Le Louvre possède une esquisse qu'il est assez vraisemblable de considérer comme celle de LA MUSIQUE *: un homme et une femme sont debout, inclinés l'un vers l'autre, tandis qu'un personnage nébuleux se penche vers leur oreille. Garnier a cependant décrit la même esquisse comme une première idée de* LA DANSE*, mais force lui est de constater que le symbole est inintelligible et que le groupe rappellerait plutôt « Adam et Ève avec le diable ! ».*

Il est probable qu'une confusion s'est établie dans les souvenirs de l'architecte. Si Carpeaux

avait demandé à traiter le sujet de LA DANSE, *c'est qu'il y voyait déjà une occasion de satisfaire son goût déclaré pour le mouvement. Le jour même où l'échange des sujets fut décidé — et c'est Garnier lui-même qui nous le raconte — Carpeaux jeta sur le papier « quelques lignes se coupant à merveille, quelques mouvements se composant le mieux du monde, et, bref, cinq minutes après, son groupe était trouvé ! ».*

Mais, comme d'habitude, il tarda pas à s'enflammer pour son idée et à voir grand. Chaque jour lui apparaissait la nécessité d'introduire dans la ronde quelque nouveau personnage. Il y en eut jusqu'à dix-sept, sans parler « des guirlandes, des draperies échevelées, des fleurs en tourbillons ». Garnier était d'autant plus embarrassé qu'il comprenait parfaitement la valeur de son collaborateur et l'intérêt de ses recherches, mais, comme maître de l'œuvre, il était bien forcé de penser aussi à l'ensemble dans lequel Carpeaux, soliste incorrigible, avait à jouer sa partie. Après d'interminables batailles, l'architecte reprit un mètre sur les empiètements du sculpteur; le sculpteur gagna cinquante centimètres sur le programme de l'architecte.

De cette période de tâtonnements date la seconde des esquisses que nous reproduisons ici. Elle offre cette particularité que le génie de la Danse y est incarné par un personnage féminin.





XXVIII. — LA MUSIQUE ET LA DANSE
(ESQUISSES TERRE. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XXIX. — LA DANSE (FRAGMENT)

Ce que Carpeaux rêvait d'exprimer et de faire passer dans la pierre, c'est l'entrain échevelé de ces farandoles et tarentelles qu'il avait admirées dans la rue à Naples ou au Transtévère.

L'œuvre était fort avancée quand elle fut transportée en 1868 dans le nouvel atelier de l'artiste, boulevard Exelmans, devenu aujourd'hui par les soins de sa famille un précieux musée Carpeaux. Les amis du sculpteur ne manquaient pas de venir suivre les progrès de ce travail sensationnel. L'Impératrice, la princesse Mathilde, la duchesse de Mouchy, le marquis de Piennes, y représentaient la cour; les lettres avaient pour délégués Dumas, Goncourt, Claretie, Chesneau, Léon de Laborde, Émile Augier; enfin des confrères comme Guillaume et Carrier-Belleuse, sans parler de Garnier, venaient dire leur mot. Les réunions ne manquaient pas de gaieté, l'artiste faisant volontiers circuler le champagne pour réveiller ses modèles et les encourager à donner la pose avec entrain. Lui-même allait et venait, retouchant et modifiant sans cesse, les yeux luisants comme des escarboucles, l'air d'un chat courroucé, ou bien éclatant en reparties plaisantes. « Alternativement, il passait par la joie, la colère, le découragement et l'espoir » — a

raconté le menuisier Sébastien Visat, dit Apollon, qui posa pour le Génie de la Danse.

Enfin vint le moment de traduire l'œuvre en pierre. L'exécution, raconte Garnier, offrit de grandes difficultés : Carpeaux trouva avec peine des praticiens consentant à s'engager pour un groupe si mouvementé, si plein de trous et offrant tant de difficultés de mise au point. Si bien que l'artiste dut payer des tarifs doubles de ceux de ses voisins. Il avait depuis longtemps utilisé les crédits accordés (40.000 francs) et épuisé toutes ses ressources personnelles que le groupe était encore loin d'être achevé. Garnier obtint du ministre un supplément et fit tout ce que lui permirent ses propres crédits. D'autre part, comme Carpeaux voulait absolument concourir pour le prix de cent mille francs offert par l'Empereur et qu'il voulait être prêt à temps, LA DANSE *fut livrée avant d'être terminée. « Si les chairs avaient été aussi bien exécutées que dans le modèle, si quelques finesses étaient venues adoucir de brutales indications, le groupe — dit Garnier — aurait moins encouru le reproche de vulgarité. »*

Cette réserve ne diminue pas son admiration pour une œuvre « remplie de mouvement et de vivante allure ». Certes, L'HARMONIE *de Jouffroy, et même* LA MUSIQUE *de Guillaume avaient plus de tenue et faisaient mieux corps avec le monument, mais, quoique* LA DANSE *écrasât tout autour d'elle, c'était le joyau de la façade et l'architecte le savait bien.*





XXIX. — LA DANSE, FRAGMENT
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE) PHOT. DRUET

XXX. — LA DANSE (PLATRE).

Disons une fois pour toutes que le mérite technique de l'œuvre n'a jamais été beaucoup discuté : elle n'a eu, à ce point de vue, que des admirateurs. Mais depuis quelque temps le bruit circulait que l'atelier de Carpeaux avait été le théâtre d'abominables orgies dont sa DANSE perpétuait le souvenir. Le groupe était à peine mis en place et débarrassé de ses planches que les protestations s'élevaient de toutes parts, donnant cours à une extraordinaire crise de pudeur.

« Ce n'est pas pour l'art que je le critique — écrivait C. A. de Sallelles, membre de plusieurs sociétés morales et philanthropiques, dans une brochure attristée — c'est pour les poses sensuelles et vraiment impudiques de ses bacchantes... Ces ménades aux chairs flasques... aux seins tombants, au ventre plissé, dont les bras et les mains peuvent à peine s'entrelacer, dont les jambes qui fléchissent semblent s'avachir sous leurs corps fatigués, ne sont-elles pas ivres? N'ont-elles pas abusé de tout ?... Elles sentent le vice et puent le vin ».

Paul Mantz écrivait, en termes à peine moins indignés : « Le bruit de la musique, la fièvre du plaisir, le tournoiement de la ronde prolongée, a

pu leur monter à la tête et les jeter dans un délire orgiaque ; mais un peu de l'autre ivresse, celle que la loi considère comme incorrecte, alourdit leurs pas et fait fléchir les jarrets ; les moins harassées échappent à l'étreinte des compagnes.. et l'une des danseuses va tomber inerte près de la borne voisine... La danseuse du côté droit a trop soupé, elle chancelle, et quand on l'aura conduite au poste, ce qui ne peut tarder, le groupe déséquilibré s'écroulera. »

Devant le monument, la foule s'assemblait : « Quand on arrive place de l'Opéra — disait R. Ménard dans la Gazette des Beaux Arts — on voit tout le monde qui se porte du même côté et si, du plus loin qu'on l'aperçoit, le groupe ne s'affirmait pas par son étrangeté, il suffirait de suivre la foule pour le reconnaître. »

« Les mamans écartaient leurs fils de la façade — ajoute Garnier — et les tartufes baissaient obliquement les yeux. »

Les plus modérés s'accordaient à constater que l'Académie de musique n'était pas faite pour ce « Quadrille d'Orphée aux Enfers », cette « Descente de la Courtille », convenable tout au plus pour Mabille ou Bullier.

Chaque jour l'architecte était assailli de lettres le sommant, au nom de la morale et de la famille d'enlever « cette ordure », « ce chancre rongeur sur la figure d'une belle femme », sous peine d'être considéré par l'opinion publique comme le complice du « sieur Carpeaux ».





XXX. — GROUPE DE LA DANSE
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XXI. — LA DANSE (PIERRE).

Dans la nuit du 27 au 28 août 1869, un imbécile lança sur le groupe une bouteille d'encre. Cet incident fameux ramena à Carpeaux beaucoup de sympathie. Veuillot écrivit bien dans l'*Univers* : « les chefs-d'œuvre comme celui de M. Carpeaux sont pour le chrétien l'objet d'un mépris et d'une patience sans limite... Nous sommes indifférents à ce qui peut leur arriver. S'ils subsistent, ils nous servent d'arguments, s'ils disparaissent, que nous importe » !

Mais le *Temps*, l'*Artiste* et la plupart des journaux protestèrent contre cette façon de témoigner « qu'une œuvre d'art n'a pas le don de plaire ».

L'architecte de l'Opéra, absent de Paris, rentra en toute hâte et voulut faire recouvrir de toiles le monument. Carpeaux s'y opposa et exigea que la tache restât bien en vue. Mais comment la faire disparaître ?

Garnier reçut de nombreuses lettres d'inventeurs et de chimistes ; après diverses expériences sur de la pierre d'Echaillon de même provenance que le groupe, il fut assez heureux pour effacer toute trace de l'attentat.

Mais après comme avant se posait la question de l'enlèvement ou du maintien de LA DANSE devant la façade de l'Opéra. Le gouvernement

sollicité par les uns d'installer le groupe au foyer de la Danse — ce qui, détail amusant, amena une protestation des danseuses — poussé par les autres à désavouer l'artiste, se décida pour le retrait et une nouvelle commande à Carpeaux.

C'est alors que Garnier dut mettre en œuvre toute sa diplomatie. Bien résolu à laisser LA DANSE *en place, il tergiversa, différa et gagna du temps.*

Une fausse manœuvre de Carpeaux, une lettre envoyée au Figaro, dans laquelle il motivait son refus d'entreprendre un nouveau travail, faillit tout compromettre. Garnier, à son grand regret se vit contraint de charger le sculpteur Gumery de l'exécution d'un nouveau groupe.

Gumery était à l'œuvre quand la guerre de 1870 éclata. Le Siège, la Commune firent oublier la question de LA DANSE. *Plus tard, elle revint devant la Chambre (Novembre 1872) et certains journaux s'obstinèrent à annoncer tous les six mois que le groupe allait être enlevé.*

On en parle encore périodiquement, mais ce n'est plus au nom de la morale outragée, c'est pour sauver des intempéries l'œuvre désormais respectée de tous. On ne saurait trop protester contre cette idée. LA DANSE *est bien où elle est, sur le monument pour lequel elle a été faite. D'ailleurs le travail du maître nous sera conservé avec ses nuances les plus délicates, puisque la galerie Carpeaux possède une terre cuite retoucheé par l'auteur, et que le musée du Louvre abrite depuis 1889 l'admirable plâtre original.*





XXXI. — GROUPE DE LA DANSE
(PIERRE. — FAÇADE DE L'OPÉRA)

PHOT. MOREAU FR.

XXXII. — DANSEUSES

LA DANSE — a dit Paul Mantz — « restera comme le type de la statuaire tumultueuse ». C'est le Rubens de la pierre, dit à son tour M. Claretie : « c'est la vie, la vie intense, poussée jusqu'à la fièvre ». Et M. André Michel, dans son rapport sur l'Exposition de 1889, ajoute enfin : « Jamais sculpture ne fut plus pétillante, entraînante, ardente...., on pourrait dire excessive, car elle atteint à ce degré aigu où le plaisir tendu jusqu'au paroxysme sera bientôt lassitude et souffrance. Il y a une impétuosité si persuasive, une si intense invitation et même une autorité si soudaine dans le geste, dans toute l'attitude du jeune homme qui mène ce chœur endiablé qu'il est impossible de lui résister en face ; il vous tient par la surprise et par la violence de la sensation. »

Cette hantise du mouvement, que nous venons de voir aboutir au groupe de l'Opéra, on peut la suivre d'un bout à l'autre de la carrière de l'artiste, dans ces carnets où il nota sans interruption pendant trente ans les gestes et les attitudes qui passaient devant ses yeux.

« En plein salon — racontait Philippe Gille dans le *Figaro* — il tirait son album et, se plaçant

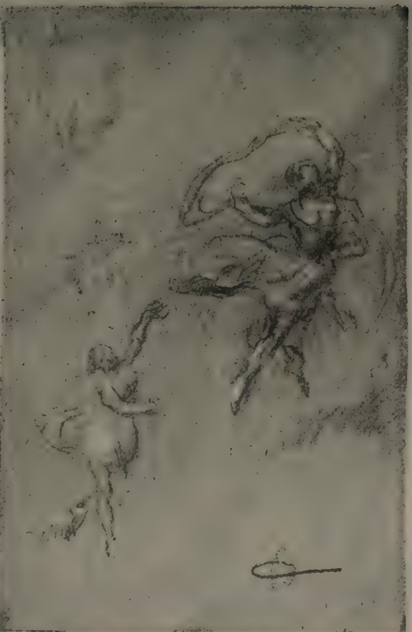
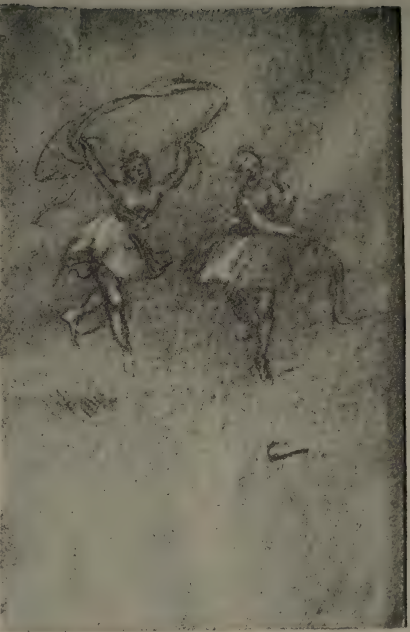
comme s'il se cachait mais de façon pourtant à ce que tout le monde le vit, il ébauchait des silhouettes en fronçant le sourcil comme s'il portait l'univers dans sa tête. »

Quelques milliers de ces croquis furent acquis à la fin de la vie de Carpeaux par son ami le prince Stirbey ; mais l'artiste avait exprimé auparavant l'intention de laisser ces souvenirs aux musées de son pays. Conformément à ce vœu, les dessins de Carpeaux ont été généreusement attribués au Louvre, à l'Ecole des Beaux-Arts et au Musée de Valenciennes. D'autres d'ailleurs avaient été conservés par la famille. Le Louvre a eu l'occasion d'en acquérir quelques-uns en 1894, comme LES DANSEUSES *reproduites ci-contre.*

En feuilletant aujourd'hui tous ces dessins, on y trouve bien autre chose que le besoin de se faire remarquer dont parlait le malveillant Philippe Gille. On y trouve la lutte continuelle pour fixer l'insaisissable. « Le dessin libre, tout est là ! — écrivait l'artiste — mettez dans le trait l'impression fugitive, conservez l'élan, ne vous faites pas l'esclave du procédé, ne ciselez pas : ayez une âme ! »

Admirable doctrine pour un peintre, mais bien dangereuse pour un sculpteur. La matière dans laquelle il œuvre, bronze ou marbre, belle en elle-même, gardienne puissante et fidèle des formes, ne s'accommode pas de l'à-peu-près. Programme redoutable que de poursuivre l'expression passionnée du mouvement dans une langue qui ne supporte ni l'instabilité ni l'incertitude !



XXXII. — DANSEUSES
(CROQUIS. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XXXIII. — VÉNUS DÉSARME L'AMOUR

On a vu que personne n'avait reconnu dans LA DANSE cette noblesse et cette distinction de mouvements qui s'enseignent dans notre Académie nationale. Et il est vrai que l'esthétique chorégraphique de Carpeaux avait toujours été plutôt portée du côté de la gaieté. Il avait vingt-trois ans lorsqu'il avait fait ses débuts dans le monde, chez un sténographe de ses amis. Avec l'habit de noce de son concierge, qui ne datait que de l'année précédente, trois couches de vernis brévеté sur ses souliers, des gants blancs premier numéro et son air des dimanches, le jeune sculpteur se sentait capable d'affronter tous les regards. « Il y avait dans cette réunion — racontait-il avec une bonhomie charmante à son ami Chérier — de jeunes élèves de Saint-Denis avec lesquelles j'ai été forcé de danser. Je dis forcé parce que je n'osais pas me faire remarquer. Tu connais mes entrechats ; il fallait dissimuler, car dans les salons on ne lève pas la jambe ! »

En Italie, il avait trouvé avec joie des mœurs

plus conformes à ses goûts. « C'est un pays de cocagne — écrivait-il peu de temps avant sa mort — tout le monde est gai, on chante, on danse, en un mot on s'amuse. » Une danse de paysans surtout, l'enchanta tellement qu'il ne put s'empêcher d'y prendre place, et qu'il voulut en évoquer le souvenir — confia-t-il au prince Stirbey — lorsqu'il entreprit son groupe de l'Opéra.

Devant les critiques que cette hérésie souleva chez les puristes, il se piqua, dit-on, de fréquenter les coulisses, le crayon à la main, et de montrer que les grâces du corps de ballet ne lui étaient pas plus étrangères que celles des paysannes de la campagne romaine.

Il entreprit même, paraît-il, la statue en pied de Mlle Fiocre, le modèle du beau buste reproduit plus loin. Mais le costume ne s'arrangeait pas à son gré. Il esquissa donc la vive et légère statuette dans laquelle la danseuse, à peine voilée d'une draperie à l'antique, enlevant son arc au bambin placé auprès d'elle, est devenue : VÉNUS DÉSARMANT L'AMOUR. L'œuvre eut pu le laver du reproche de chercher son inspiration dans le dévergondage des kermesses flamandes ou dans les entrechats de barrière. Elle est malheureusement restée à l'état d'intention.

Le plâtre original de cette esquisse appartient à l'Union centrale des Arts décoratifs. Un bronze a été acquis par la ville de Valenciennes à la vente de l'atelier Carpeaux.





XXXIII. — L'AMOUR DÉSARMÉ
(ESQUISSE. — MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

XXXIV. — Mlle FIOCRE

Mademoiselle Fiocre fut une des artistes les plus aimées du second Empire.

On trouve son nom parmi ceux des premiers sujets de tous les ballets représentés à l'Opéra de 1863 à 1874 : DIAVOLINA, LA MASCHERA, LE MARCHÉ DES INNOCENTS, NÉMÉA, FAUST, COPPÉLIA, L'ESCLAVE, etc.

Quand Mademoiselle Fiocre représenta l'amour dans la Psyché de Molière et Corneille, tous les habitués du foyer furent unanimes à déclarer que jamais rôle n'avait été incarné avec plus de naturelle autorité.

Aussi fut-ce un événement sensationnel que l'apparition en marbre, au Salon de 1870, de « ce petit museau parisien si adorablement fin et impertinent, qui se dresse au-dessus d'une jeune gorge agrémentée d'un bouton de rose... » de ces épaules et de ce dos qui « donnent le frisson, tant le rendu est vrai, tant il y a d'intimité de chair ». (Castagnary).

« Le dos est une merveille d'exécution... Il est inimitable » — reprennent en chœur Duparc et

Baignièrès. « Rarement tête d'enfant capricieux fut posée sur un cou plus mince, plus blanc, plus délicat » — déclare Révillon. Et les Goncourt, très sensibles au charme voluptueux de l'œuvre, et à la « jolie minceur de la frimousse mutine », admirent jusqu'à la fleur placée entre les seins, qui se garde bien de ressembler à une quelconque « fleur dans un pot et qui a quelque chose de l'amoroso de tout le buste ».

« Il étincelle de coquetterie spirituelle — dit enfin Paul de Saint-Victor —, il jaillit d'un fouillis de draperies mouvantes, comme de sa nuée la tête d'une déesse d'opéra. C'est la pompe galante du XVIIIe siècle tempérée par le naturel. On n'imaginerait pas autrement un portrait de Largillière taillé dans le marbre. »

Le marbre est resté dans la famille. Une terre cuite appartient à l'Académie nationale de musique. Le plâtre original, acquis par le Louvre en 1892, règne parmi les portraits de jolies femmes des salles de sculpture française. En 1895, le musée a acquis aussi les modèles originaux de quelques autres bustes féminins de Carpeaux : Mme ALEXANDRE DUMAS, Mme CARPEAUX (1869), Mme DEMARÇAY, Mme LEFÈVRE, Mme TURNER. Pour compléter cette série unique il ne manque guère que les bustes de la DUCHESSE DE MOUCHY (1868) et de Mme SIPIERRE (1874), qui, comme ceux de Mlle Fiocre et de la princesse Mathilde, ont été justement rattachés par les contemporains à la meilleure tradition française des XVIIe et XVIIIe siècles.





XXXIV. — Mlle Fiocre
(Platre original. — Musée du Louvre)

Phot. Art de N. T.

XXXV. — WATTEAU

La statue de Watteau est un témoin de la gratitude de Carpeaux envers sa ville natale. Dès 1860, dans une lettre à M. Bracq, maire de Valenciennes, il demandait à payer sa dette de reconnaissance en perpétuant par un monument le souvenir d'un des plus illustres enfants de Valenciennes, contre le simple remboursement de ses débours. La proposition agréée, Carpeaux se mit à l'œuvre, puis, absorbé par ses grands travaux, UGOLIN, FLORE, LA DANSE, il abandonna la maquette pendant de longues années dans son atelier et ne la reprit qu'en 1869. Elle figura au Salon de 1870 et fut placée en face du Palais de l'Industrie aux Champs-Élysées.

Pendant la guerre, Carpeaux, craignant pour son œuvre, la transporta du boulevard Exelmans, où était son atelier au 81, boulevard Montparnasse. La statue enterrée soigneusement n'eut pas à souffrir du siège et de la Commune.

En 1875, peu de jours avant son départ pour Nice, il expédia le modèle à Valenciennes. (C'est celui que nous reproduisons.) Après sa mort se posa la question de l'exécution. Marbre ou bronze? En dernier lieu Carpeaux avait pensé à un marbre. Sous l'influence du sculpteur Hiolle, c'est cependant le bronze qui fut choisi, l'État

fournissant le métal et un généreux citoyen, M. A. Boca, offrant d'acquitter les frais de fonte.

Quant au monument, on retint l'idée de la fontaine Louis XV qu'avait conçue Carpeaux et dont il a laissé une esquisse; mais débarrassée de tous les ornements et des divers bas-reliefs qui primitivement en faisaient un vaste ensemble décoratif dans le goût du XVIIIe siècle.

D'une façon générale, la statue fut jugée au Salon de 1870 « d'un sentiment exquis mais un peu trop chiffonnée » (Figaro). Que Watteau fut sémillant, spirituel, jeune, soit. Mais si l'intention est parfaite, le but n'est-il pas dépassé? Est-ce que — demandait Harton dans le Temps — les deux énormes trous noirs pratiqués à la place des yeux ne donnent pas à cette tête horriblement maigre quelque chose d'effrayant? C'est un fantôme et des plus ravagés. « Le corps n'est à vrai dire qu'un squelette, de sorte que les vêtements, sur lesquels il semble qu'on ait préalablement piétiné, flottent au gré du vent comme des linges qui sèchent. Sous ce chiffonnage, on ne devine qu'un porte-manteau plein de bonnes intentions. »

Le jugement paraîtra sévère sans doute. C'est l'ordinaire malentendu entre les rigoristes épris de « sculpture pure » et notre artiste toujours prêt à lutter de couleur et de mouvement avec les peintres eux-mêmes. Comme il s'agissait ici de faire revivre un peintre, et le plus subtil, le plus nerveux, le plus mobile, il semble que Carpeaux n'ait pas été trop mal inspiré.





XXXV. — WATTEAU
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DELSART

XXXVI. — FRÈRE ET SŒUR

Pendant le siège de Paris, Carpeaux chassé de son atelier par une pluie d'obus se retira chez son beau-père, le général vicomte de Montfort, gouverneur du Luxembourg.

L'énumération des œuvres datant de cette époque troublée est assez considérable et dénote l'activité et la curiosité sans cesse en éveil de Carpeaux. C'est d'abord LA TENDRESSE MATERNELLE, *où il faut reconnaître la jeune Mme Carpeaux et son fils Charles, qui venait de naître; puis* JEUNE MÈRE, *groupe inspiré par un épisode du siège, dont l'esquisse a été acquise par le musée du Louvre en 1895; une terre cuite donnée par Mme Carpeaux se trouve à Valenciennes.*

En même temps Carpeaux modelait ce charmant groupe, FRÈRE ET SŒUR, *d'après deux pauvres orphelins, victimes du siège, qu'il avait recueillis et dont par la suite il assura le sort. Le bronze fut acquis avec les droits de reproduction par Mme Érard.*

Le marbre est passé dans la vente Carpeaux en décembre 1873. L'artiste peignit encore d'après ce groupe une toile où seule l'attitude du chien était changée ; enfin lors du naufrage du transatlantique LA VILLE DU HAVRE *il donna une épreuve de sa statuette au profit d'une vente de charité. Suivant sa coutume, Carpeaux courut les rues pendant toute la durée du siège, dont il s'est plu à retracer les épisodes douloureux. Plusieurs de ces sujets passèrent à l'hôtel Drouot en 1906, citons :*

L'ESPION, *croquis à la plume, premier projet d'un tableau ;* TRANSPORT DE BLESSÉS, *crayon noir rehaussé de pastel ;* LES OTAGES PENDANT LA COMMUNE, *dessin à la plume ;* RÉQUISITION DE CHEVAUX PENDANT LE SIÈGE DE PARIS, MANIFESTATION DEVANT LA STATUE DE STRASBOURG, *deux épreuves, l'une au crayon noir l'autre en grisaille ; un autre* TRANSPORT DE BLESSÉS *enfin une page de rêve en souvenir de Victor-Hugo :* LA LUTTE ICI-BAS, L'ESPOIR LA-HAUT, *dans laquelle on aperçoit Paris rosé, deux tours qui surgissent à l'horizon et des anges qui planent au ciel.*

Carpeaux s'exposant aux balles et aux obus pour noter des impressions sur le vif ! C'est bien le même homme que celui qui pendant l'incendie de l'Opéra, rue Favart, refusa d'interrompre son croquis et se fit conduire au poste pour refus de circuler. (Cité dans l'Intermédiaire des chercheurs.)





XXXVI. — FRÈRE ET SŒUR
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DELSART

XXXVII. — LA NÉGRESSE

Le groupe de l'Opéra était encore loin d'être terminé que Carpeaux entreprenait déjà un autre grand travail, LA FONTAINE DE L'OBSERVATOIRE, qui va nous conduire jusqu'aux dernières années de sa vie. Une étude pour une des figures de la fontaine, l'Afrique, parut au Salon de 1869.

Le succès de ce buste — un des plus populaires de Carpeaux — s'explique suffisamment par le pittoresque du type et la silhouette à la fois mouvementée et décorative ; mais il doit aussi quelque chose à l'intention morale, rendue lisible à tout venant par l'inscription : POURQUOI NAITRE ESCLAVE ?

« La négresse — écrivait Gautier dans le Journal Officiel — avec la corde qui lui attache les bras au dos et lui froisse le sein, lève au ciel la seule chose qu'ait de libre l'esclave, le regard, regard de désespoir et de muet reproche, appel inutile de justice, protestation morne contre l'écrasement de la destinée. C'est un morceau d'une rare vigueur, où l'exactitude ethnographique est dramatisée par un profond sentiment de douleur. »

A l'auteur d'un groupe tourmenté et vulgaire,

représentant des esclaves surpris par des chiens, Paul de Saint-Victor donnait notre buste en exemple.

« Si M. Samain — disait-il — veut apprendre comment on peut élever à l'art et même au grand style les types inférieurs, qu'il étudie la négresse de M. Carpeaux. La corde qui lie ses bras tronqués indique les misères de la servitude, moins encore que l'élan de sa tête tournée vers le ciel, que la protestation de son regard poignant de douleur et de désespoir. Tous les stigmates de sa race, l'écrasement du nez, la saillie des pommettes, l'épaisseur des lèvres, la laine des cheveux sont accusés par un rendu vigoureux ; mais l'expression est si pathétique qu'elle idéalise cette tête déprimée. Elle prend la grandeur d'un symbole. C'est l'esclavage secouant sa chaîne et maudissant l'iniquité du destin. » (La Liberté, 29 juin.)

Le buste fut acquis par l'empereur et placé à Saint-Cloud.

Il était en marbre et Chaumelin disait, avec quelque raison : « On a peine à se faire à la blancheur éblouissante de cette négresse... Le bronze eut mieux convenu que le marbre pour exprimer un pareil type. »

Un autre exemplaire, également en marbre blanc, et exécuté en 1873, appartient à la collection de Mme Demonts.

L'épreuve en plâtre reproduite ici a été donnée au musée de Valenciennes par M. Boduin.





XXXVII. — NÉGRESSE
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DELSART

XXXVIII. — LA CHINOISE

C'est en août 1867 que Carpeaux avait reçu de la Préfecture de la Seine la commande d'une fontaine destinée à orner les jardins du petit Luxembourg. Elle devait être exécutée d'après les plans de Davioud, inspecteur des travaux d'architecture de la ville de Paris, et sous sa direction. Une somme de 25.000 francs était allouée au sculpteur, tandis que Frémiet, chargé de l'exécution des chevaux et des tortues, devait recevoir 24.000 francs. Une somme de 7.000 francs était en outre attribuée à Legrain, l'élève de Carpeaux chargé de modeler la sphère décorée de douze bas-reliefs.

Le programme imposé était : « le Globe supporté par des figures personnifiant les diverses parties du monde ».

L'embarras de l'artiste était extrême ; comment tirer une œuvre sculpturale d'un pareil sujet?

« Je ne peux pourtant pas — écrivait-il à un de ses amis, — recommencer pour la cent millième fois les quatre cariatides stupidement adossées et portant une boule... Ça aurait l'air d'un grand chandelier ! » (Cité par M. Florian-Parmentier).

Au bout de quelques mois une solution s'était fait jour. Il l'écrivit à Chesneau en lui annonçant que Davioud annonçait sa visite pour voir son projet définitif : « Ce projet est enfin trouvé. Galilée m'a mis sur la voie en disant : La terre tourne ? J'ai donc représenté les quatre points cardinaux tournant comme pour suivre la rotation du globe. Leurs attitudes suivent leur disposition polaire. De sorte que j'ai une face, un trois-quarts, un profil et un dos. »

En dépit de Galilée, ce programme cosmographique n'est pas de la plus entière clarté. Ce que Carpeaux avait décidé de fort précis, c'est que son œuvre, une fois de plus, serait en mouvement. Mais le « projet définitif » semble avoir subi, par la suite, quelques modifications accessoires puisque les quatre points cardinaux ont fait place à des symboles un peu moins abstraits et sont devenus les quatre parties du monde.

Comme la NÉGRESSE pour l'Afrique, Carpeaux avait modelé, pour l'Asie, une CHINOISE. Elle figure en terre cuite au musée de Valenciennes.





XXXVIII. — CHINOISE
(TERRE CUITE — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DELSART

XXXIX. — LES QUATRE PARTIES DU MONDE

Le plâtre (aujourd'hui au Louvre) fut exposé au Salon de 1872. Jamais œuvre de Carpeaux ne fut « éreintée » avec un pareil ensemble : « Ce sont les quatre parties du Demi-monde », disait le Figaro. « Le monde marche — continuait M. Lafenestre — celui de Carpeaux danse. » Et M. Claretie : « Après la danse de Bullier, voici la danse de Saint-Guy. »

Mais toutes les critiques sont résumées dans la longue tirade de Paul de Saint-Victor : « C'est une erreur aussi grossière, un contre-sens aussi lourd que le sera leur pesant de bronze. Depuis son groupe de l'Opéra, le talent de M. Carpeaux semble piqué de la tarentule. C'est un galop sidéral que mènent à travers l'espace, d'un train de comètes, ces quatre figures efflanquées et dégingandées, dont les jambes se recourbent en replis tortueux comme la croupe du dragon de Théramène. L'Afrique semble être le coryphée de leur ronde et lui imprimer la torsion d'une bamboula frénétique. Elles chancellent, elles plient, elles titubent; elles traînent comme un boulet au pied vacillant ce globe qui devrait prendre entre leurs bras l'aplomb d'un équilibre éternel. Il y a de l'éreintement dans leur faux entrain. La beauté leur manque autant que la force : ces grands corps masculins tordus en arabesques, ne déroulent que

des galbes grêles et de maigres lignes. Tout est angles, aspérités, sécheresse : pas une forme et pas un contour où le regard puisse se reposer. Un fait capital dans ce groupe aussi mal construit que conçu est encore l'uniformité de ses types... Ni homme ni femme, toutes négresses. Certes M. Carpeaux est un puissant et robuste artiste. La vigueur de main, la richesse d'exécution, l'entente de la décoration colossale et monumentale qu'il a montrées dans quelques ouvrages l'ont placé au premier rang de l'École. S'il n'a pas le style, il possède à un rare degré le don de la vie ; si le sens de la beauté lui manque, il a celui de l'énergie et du caractère. Mais depuis quelque temps ses défauts grossissent et ses qualités s'atténuent. Son exagération habituelle tourne à l'excentricité convulsive : la laideur défigure son talent et la vulgarité le relâche. (Liberté, 22 juin 1872).

Comme contre-partie à ce concert de reproches, il n'y aurait guère à citer que la longue description de D. de Hauranne, dans la Revue des Deux Mondes : « Le grand mérite de cet ouvrage — disait-il — c'est que la grâce et la liberté de la figure humaine s'y concilient sans effort avec l'aspect monumental et la fermeté des lignes... Toutes ces figures sont fort belles, fort expressives, fort habilement graduées, et elles forment un ensemble des plus harmonieux. C'est là une œuvre importante, une des meilleures de M. Carpeaux, et pour laquelle nous ne nous expliquons guère l'apparente indifférence du public. »





XXXIX. — LES QUATRE PARTIES DU MONDE (BRONZE. — FONTAINE DU LUXEMBOURG)

PHOT. ART DE N. T.

XL. — LA FONTAINE DU LUXEMBOURG (ENSEMBLE)

Les représentants de la Ville de Paris furent, comme bien on pense, fort déconcertés par cet accueil. Ils pensèrent refuser le monument et ils l'auraient refusé — paraît-il — sans l'intervention du sculpteur Eugène Guillaume.

Enfin l'œuvre prit place en 1874. Non telle que Carpeaux l'avait rêvée : avec son goût pour la richesse un peu exubérante, il imaginait les figures en marbre et la sphère en bronze doré ; la statuaire fut toute de simple bronze, fondu par Matifat (16.800 francs pour les quatre figures ; 60.200 francs pour l'ensemble). Carpeaux, dans son besoin obstiné de couleur, réclama alors des patines polychromes. Il ne fut pas donné suite à sa demande. La lettre qui nous la fait connaître (publiée par Paul Mantz en 1876) contient aussi une des plus belles confessions de l'artiste.

« Non, je ne suis pas le premier sculpteur du monde. Je ne suis qu'un observateur, un enfant de la nature. J'aime avec naïveté. Je crois de toutes les forces de mon âme et j'adore avec recueillement tout ce qui s'élève vers Dieu. Or la contemplation étant constante dans ma vie, mon enthousiasme, à la vue des différents carac-

tères que nous offre la nature, me fait quelquefois exprimer la forme et le mouvement avec un peu plus de frémissement que d'ordinaire : ce n'est donc pas du génie, ni ce qui constitue le premier sculpteur du monde...

« Je suis heureux de voir que le public n'est pas indifférent à cette œuvre (la Fontaine). Je remercie Dieu de l'avoir sauvée des mains des ennemis de ma carrière artistique... »

*« Comment faire pour obtenir que *** consente à me laisser patiner mon groupe comme je l'ai rêvé, dans la coloration des races ? Je vous confie cette mission, celle de lui prouver combien la forme et les lignes gagneront à être distinguées par les teintes. Je vois d'ici l'affreux cirage vert empâtant la forme et la souplesse des détails. »*

La patine verte n'a pas produit les effets redoutés : par exception, l'œuvre réalisée est très supérieure au plâtre original. Faut-il dire avec M. Gonse que c'est « le chef-d'œuvre de Carpeaux et le dernier mot de la statuaire mouvementée » ? En tout cas, dans l'admirable cadre des allées du Luxembourg, escortée par les chevaux bondissants de Frémiet, elle nous apparait comme l'une des sculptures les plus décoratives, les plus « meublantes » qui aient jamais été créées. Elle supporte, sans perdre aucune de ses qualités propres, une épreuve cruelle pour quelques autres : le voisinage de ce probe et parfait chef-d'œuvre qu'est LE MARÉCHAL NEY, *de Rude.*





XL. — LA FONTAINE DU LUXEMBOURG

PHOT. ART DE N. T.

XLI. — L'AMIRAL TRÉHOUART

Depuis sa jeunesse, Carpeaux avait ardemment désiré se constituer un foyer. Mais sa manière un peu brusque avait déjà fait échouer plusieurs tentatives. Il avait dépassé la quarantaine quand il épousa, en 1869, Mlle Amélie-Clotilde de Montfort, à peine âgée de 21 ans. Comme l'artiste avait exprimé la crainte que l'absence de tout titre nobiliaire ne le desservît auprès de sa future famille, l'Impératrice s'était chargée elle-même de la demande en mariage.



C'est chez son beau-père, le général vicomte de Montfort, gouverneur du Luxembourg, que Carpeaux se réfugia en 1871, pendant le siège, alors que les obus commençaient à pleuvoir sur Auteuil. C'est dans le palais qu'il termina le buste de l'amiral Tréhouart.

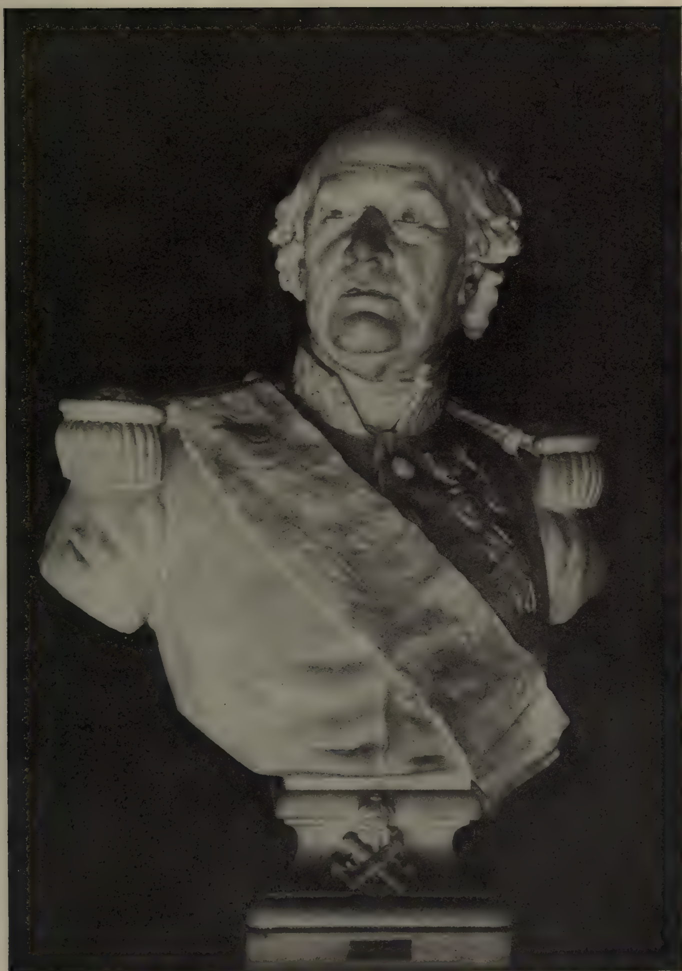
François-Thomas Trêhouart, type d'énergique marin breton, s'était engagé comme mousse, à quinze ans, en 1813. Après la bataille de Navarin il était déjà lieutenant de vaisseau. Mais son grand fait d'armes est la victoire d'Obligado, sous Louis-Philippe. L'escadre anglo-française venait de subir une canonnade de sept heures, et l'on désespérait de forcer l'embouchure du Parana, défendue par les troupes solidement retranchées du dictateur Rosas. Le capitaine Trêhouart, dont le navire avait été déjà mis hors de combat, prit le parti héroïque d'échouer ses trois derniers vaisseaux au pied même des batteries ennemies, pour couvrir le débarquement des troupes françaises et anglaises, qui écrasèrent les Argentins.

Lorsque Carpeaux modela son buste, Trêhouart venait d'être nommé amiral (1869). Il était grand-croix de la légion d'honneur et sénateur depuis 1859.

C'est à cause de ce dernier titre que le marbre figure à Versailles dans les salles réservées au Parlement.

L'atelier Carpeaux conserve encore le plâtre, plus vibrant et plus ardent encore, s'il est possible.





XLI. — L'AMIRAL TRÉHOUART
(MARBRE. — MUSÉE DE VERSAILLES) PHOT. G. BRIÈRE

XLII. — GÉROME

« Le décapité qui parle ! » ainsi fut baptisé ce buste au Salon de 1872. L'expression contenait un petit reproche — sur la présentation inaccoutumée de cette tête sans épaules — et un bel éloge que répétèrent, avec des nuances diverses, tous les critiques :

« Quelle merveille que ce buste de Gérome. Comme la vie éclate dans ce bronze et fait rentrer sous terre les plâtres et les marbres d'alentour ! On voit le sang circuler sous la chair et la vie palpiter sous le métal... » (Wolff, le Figaro.)

« Voici un chef-d'œuvre... C'est la vie même... Les cheveux en coup de vent, la moustache rude, l'œil profond, M. Gérome apparaît avec ses traits creusés et son air à la fois sympathique et dur... » (Claretie, l'Artiste.)

« Tous les plans du visage sont fins, mais énergiques, fortement accusés et travaillés un peu grossièrement avec une certaine négligence calculée qui donne au bronze la couleur et l'apparence de la vie... Le statuaire empiète sur le domaine du peintre en reproduisant la nature vivante pour ainsi dire en action... » (D. de Hauranne, Revue des Deux-Mondes.)

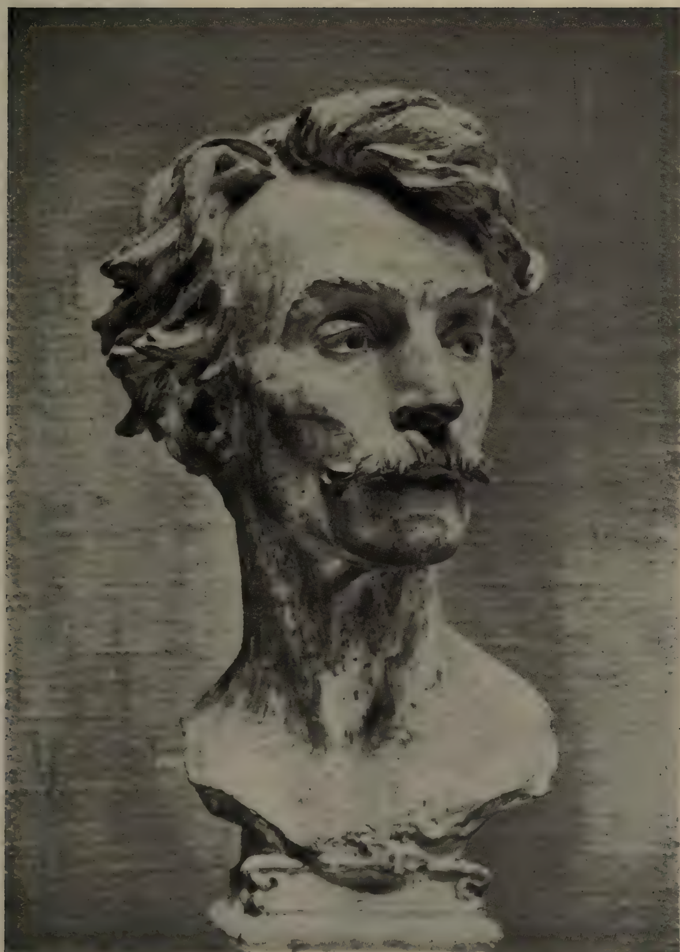
« Ici encore l'outrance domine : trop d'arêtes et de saillies vives, trop de vent dans la moustache et de hérissement dans les lignes. Ce modelé forcené tient de la torture. L'artiste a suraiguisé la physionomie acérée de M. Gérome : c'est comme à coups de sabre qu'il l'a fait entrer dans les yeux, mais elle y reste... La vie circule..., le regard darde deux éclairs d'intelligence et de volonté. Cette tête se coule dans la mémoire comme elle est coulée dans le bronze. » (P. de Saint-Victor, La Liberté.)

« La furie de maigreur et d'action, qui en ce moment possède M. Carpeaux, l'a bien servi. On y voit palpiter et frémir cette volonté féroce... par laquelle ce grand peintre a pulvérisé tous les obstacles... Du moins, si dans ce merveilleux portrait — un chef-d'œuvre ! — le statuaire a exagéré, exaspéré le visage de M. Gérome à l'image de son âpre volonté, il ne l'a idéalisé que dans le sens même de son caractère et de sa personnalité... » (Th. de Banville, le National.)

Le modèle, le peintre et sculpteur J.-L. Gérome (1824-1904), est encore suffisamment connu pour que nous n'ayons pas à retracer ici sa carrière. Rappelons seulement que dans sa statuaire il a poussé assez loin ces essais de polychromie qui semblèrent plus d'une fois tenter Carpeaux.

Le bronze de notre buste est conservé à l'École des Beaux-Arts.





XLII. — J.-L. GÉROME

(PLATRE. — MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE)

PHOT. ART DE N. T.

XLIII. — NAPOLÉON III

Ainsi que le rappelait tout récemment M. André Michel, la carrière de Carpeaux s'inscrit très exactement dans les limites du second Empire et son étoile semble liée à celle de l'Empereur.

Encore élève de l'École, au lendemain du Coup d'Etat, le sculpteur a déjà décidé que Napoléon le tirerait de son obscurité, et l'on se rappelle avec quelle incroyable ténacité il a placé son ABD-EL-KADER sur le passage du souverain jusqu'à ce qu'il ait obtenu de sa propre bouche la commande de son bas-relief. En cette même année 1854, au risque de déplaire à Lemaire et à Duret, il avait déjà eu une commande, la première, LE GÉNIE DE LA MARINE, destiné précisément au palais des Tuileries.

Dès son retour de Rome, son compatriote le marquis de Piennes, chambellan, l'introduit à la Cour, où il n'est pas sans connaître déjà quelques figures : le marquis et la marquise de la Valette ; par la marquise, la princesse Mathilde, et, par la princesse,

Nieuwerkerque. Le voici chargé de décorer le nouveau pavillon des Tuileries, destiné au prince impérial ; le voici travaillant au portrait même du prince, une de ses plus heureuses réussites, et, bientôt, au buste de l'impératrice.

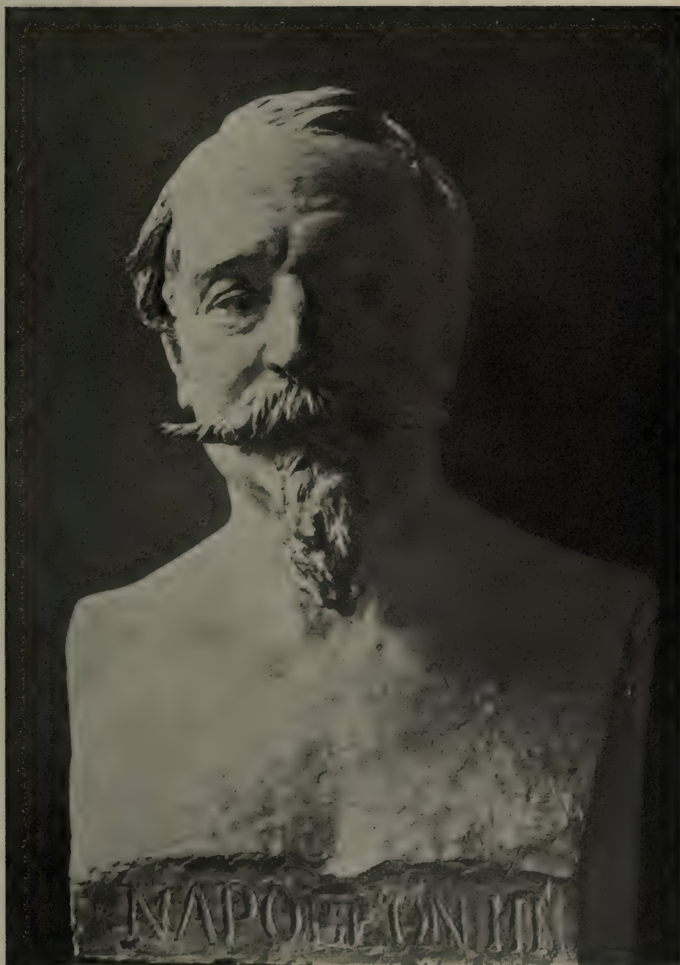
On l'a représenté alternativement comme un ami très intime de la famille impériale et comme un hôte importun et traité avec quelque sans-gêne. La vérité est évidemment entre les deux versions. L'empereur causait volontiers avec Carpeaux ; mais, à un indiscret qui voulait savoir le sujet d'une de ces conversations, l'artiste répondit un jour froidement : « il cherchait à m'emprunter de l'argent ! » Nous n'en savons pas plus que ce questionneur.

Lors de la dernière maladie de l'empereur déchu, en 1873, le sculpteur fut appelé par dépêche à Chislehurst. Il accourut aussitôt, emportant, par une pieuse pensée, de la terre de France, pour modeler les traits de l'exilé. C'est malheureusement pendant la veillée funèbre seulement qu'il put commencer son travail. Mais il y avait des années qu'il accumulait les croquis et les esquisses. L'œuvre terminée aussitôt après, sous l'empire de ces souvenirs, a la valeur d'un document sur nature.

Le plâtre original est au Louvre; un marbre fut fait pour l'Impératrice; un autre, pour M. F. Rainbeaux ; un bronze, pour le comte Paul Demidoff.

Un autre précieux souvenir de la même date est le dessin représentant Napoléon III dans son cercueil, conservé au musée de Versailles.





XLIII. — NAPOLÉON III
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. BULLOZ

XLIV. — DUMAS FILS

Ce fut par un concert de louanges que fut accueilli le buste d'Alexandre Dumas au salon de 1874. Une telle unanimité est rare et Carpeaux l'ignora parfois à propos d'œuvres d'un intérêt égal ou même d'une importance plus grande.

« Quel étonnement — s'écriait M. Claretie — jamais on n'a manié, fouillé ainsi le marbre ! C'est la vie même. On serait tenté de s'écrier comme Michel-Ange devant un portrait : Parle ! mais parle donc ! » Tout, dit-il, est vrai et saisi sur le vif : le port de tête particulier de Dumas, son sourire « ironique et cordial », sa lèvre « arquée » comme pour lancer un bon mot.

Cette physionomie « inquiète et pleine de vie », n'est-ce pas lui, « le poète misanthrope, le moraliste chagrin, l'écrivain à la fois mystique et trivial ? — demandait D. de Hauranne dans la Revue des Deux-Mondes.

Et les cheveux qui se meuvent « comme si l'air en soulevait les masses » (Montifaud), comment Carpeaux est-il arrivé à les ciseler ainsi ?

Et par quel tour de force, demandait Cardon dans la Presse, le sculpteur a-t-il pu poétiser « ce faux nègre aux lèvres rouges, aux yeux saillants, aux chairs bouffies, fripées, cette physionomie ennuyée, railleuse, antipathique au plus haut degré » à faire en un mot, « une beauté de cette laideur? ».

Que nous sommes loin du buste conventionnel, continuait le même critique, ici c'est « la nature, la réalité même et tout cela est exécuté avec une sûreté, une puissance, un talent immense ».

Pourtant Castagnary et Jouin élèvent quelques critiques. Ils trouvent le buste « fripé à l'excès ». Il y a là — disait le second — « une impression de débraillé qui ne donne pas une idée juste du personnage représenté ». C'est un écrivain portraicturé « dans le laisser-aller du cabinet de travail. Il y a de la pochade dans ce marbre étrangement fouillé par une main trop sûre d'elle-même pour qu'on l'excuse ». Trop de vie, pensait aussi Duparc, « la tête est intelligente, mais le vêtement et le gilet se plissent et se froissent comme soulevés par une tempête intérieure ». (Le Contemporain.)

Le plâtre original de notre buste est entré en 1895 au Musée du Louvre. Le marbre appartient à la Comédie-Française. Un bronze est resté dans la famille de l'écrivain.





XLIV. — DUMAS FILS
(PLATRE ORIGINAL. — MUSÉE DU LOUVRE)

PHOT. MOREAU FR.

XLV. — DAPHNIS ET CHLOÉ

Ce petit groupe, qui fut exécuté seulement en 1874, avait été commencé à Londres, quelques années auparavant.

L'abri que Carpeaux avait trouvé, pendant le siège, au palais du Luxembourg, devint insuffisant lorsqu'éclata la Commune. Avec sa femme et son tout jeune enfant, le sculpteur passa la Manche, espérant trouver en Angleterre la possibilité de continuer son travail. Un amateur anglais, M. Turner, venait de lui commander, pour 15.000 francs, une réduction en marbre de LA FLORE ACCROUPIE *(c'est celle-là même qui a passé par la collection Crosnier et que M. Gulbenkian a prêtée au Musée du Louvre). L'exécution de ce travail ne manquerait pas, espérait l'artiste, de lui attirer d'autres commandes.*

En effet, il s'était à peine logé, plutôt mal que bien, avec sa famille dans un modeste hôtel meublé, que lord Ashburton faisait appel à son talent. Sa galerie

de Piccadilly s'enorgueillissait d'un groupe de Canova, PSYCHÉ ET L'AMOUR, *qui réclamait un « pendant ». On offrait 25.000 francs au sculpteur français pour rivaliser avec Canova.*

La proposition fut acceptée et le modèle du petit groupe DAPHNIS ET CHLOÉ, *commencé aussitôt. Les deux gracieuses figures, demi-grandeur naturelle, ne plurent pas seulement à l'amateur de Canova, elles ont encore de nombreux admirateurs, épris de leur tendresse, de leur fraîcheur et de leur poésie.*

L'hôtel meublé fut abandonné pour un atelier à Kensington, Brompton Square, et ce dernier pour un atelier plus vaste, en face de Regent's Park. C'est que les travaux se multipliaient. Ces arrangements que l'artiste tirait de ses œuvres anciennes leur font bien un peu tort parfois par leur grâce plus banale, et, disons le mot, plus commerciale; mais il ne faut pas oublier que Carpeaux, refusa certainement plus de travaux de ce genre qu'il n'en accepta.

Parmi les œuvres de cette époque il en est d'ailleurs d'intéressantes, comme une petite ÈVE TENANT LA POMME, *accroupie, un genou remonté à hauteur du visage, dans une attitude singulière qui annonce certaines figurines de Rodin.*





XLV. — DAPHNIS ET CHLOÉ
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES) PHOT. DELSART

XLVI. — L'AMOUR BLESSÉ

Charles Carpeaux, l'aîné des enfants du statuaire était né en avril 1870. Il devait avoir une fin prématurée, terrassé à trente-quatre ans, à Saïgon, par la fièvre paludéenne et la dysenterie, à la suite de ses campagnes archéologiques à Angkor et en Annam.

Le petit Charles, qui était le préféré de son père, fut un jour victime d'un accident : il eut le bras luxé par suite de la maladresse d'un domestique. Un jour que, pendant la convalescence, le petit patient jouait avec une colombe, Carpeaux, toujours à l'affût d'expressions et d'attitudes, découvrit un sujet de statuette qu'il commença aussitôt.

Exposé l'année suivante, au Salon de 1874, — en même temps que les bustes de DUMAS et de LA BARONNE SIPIERRE (ce dernier, dans la collection de la comtesse du Bourg de Bozas) — L'AMOUR BLESSÉ ne manqua pas de recueillir des éloges.

« L'enfant — dit Montifaud — est assis sur un fragment de rocher dont les lignes contrastent avec la tendresse des chairs; la main droite s'appuie sur le roc, pendant que l'autre est ramenée sur la hanche. Le petit dieu s'est blessé sans doute avec une de ses flèches et les larmes qui s'échappent de ses yeux prêtent à sa physionomie un accent d'ingénuité touchante. » (L'Artiste.)

« Coquet et couronné de roses, — décrit D. de Hauranne, — le pauvret se laisse tomber assis d'un air éploré; il s'appuie languissamment sur sa main, ses larmes coulent, son carquois glisse à terre, sa puissance est évanouie. Rien de plus souple et de plus charmant que les lignes de ce corps enfantin, rien de plus fin et de plus fondu que le modelé de ces chairs tendres et potelées. Ce n'est qu'un aimable jeu d'esprit, un délicieux bijou d'appartement; mais dans ce bijou si finement ciselé on reconnaît la main du maître. » (Revue des Deux-Mondes.)

Le marbre original fut acquis par le prince Stirbey, qui entra à cette occasion en relations avec l'artiste. Une réplique fut vendue à M. Huyaux, négociant à Nancy.

Carpeaux a exécuté aussi un buste de son fils Charles; de son second fils Louis-Victor, il a tiré la statuette de L'ENFANT AU COR. Enfin de nombreux croquis lui ont été inspirés par ses trois enfants.





XLVI. — L'AMOUR BLESSÉ
(PLATRE. — MUSÉE DE VALENCIENNES)

PHOT. DELBART

XLVII. — CRUCIFIX

La maladie avait atteint Carpeaux alors qu'il semblait toucher au double but de tous ses efforts, une gloire incontestée et les joies de la famille. Il avait eu la vessie déchirée, en 1872, à la suite d'une opération malheureuse, et dès lors sa vie n'allait être qu'une continuelle souffrance coupée par des accalmies de plus en plus rares.

« Je ressemble aux damnés de Dante, — écrit-il à un ami, au milieu d'une de ses nuits sans sommeil, en mai 1874 — il ne me manque que le feu extérieur et des voisins, pour être dans les châtiments dont parle le sublime poète. »

L'esprit lui-même était atteint par ces tourments incessants. L'impressionnabilité de l'artiste, sa tendance innée à s'exaspérer devant les obstacles et à expliquer ses contrariétés par la malveillance ou par des complots, deviennent maintenant maladives. Il est pris d'un perpétuel besoin de changer de place, espérant toujours qu'un nouveau changement

apportera quelque répit à son mal, et lui rendra la possibilité de travailler.

C'est une extravagante tentative de voyage en Russie, qu'il ne put pousser plus loin que Bruxelles. Ce sont des séjours à la maison Dubois ; à Vincennes ; à Boulogne, chez ses parents ; chez son ami Chérier, boulevard Montparnasse ; à Puys, près de Dieppe, chez Dumas fils ; puis de nouveau à Paris, où il commence l'hiver de 1874, chez Chérier, alors qu'il rêve un départ impossible pour Naples.

Sur son mal il conquiert encore quelques heures de travail fiévreux. N'est-ce pas le symbole de ses propres tortures qu'il a fait passer dans ce CHRIST douloureux, modelé en cire en 1874, et dont un agrandissement est connu à quelques exemplaires ?

Carpeaux, dont l'œuvre sensuelle semble prendre racine dans le paganisme plutôt que dans le christianisme, était pourtant un croyant : « Je crois — disait-il lui-même — de toutes les forces de mon âme ! » La foi naïve qui lui faisait invoquer la Sainte Vierge quand il entrait en loge pour le concours de Rome, il la retrouvait pour atténuer un peu le tourment de ses derniers jours.

Derrière FLORE et LA DANSE, on pourrait constituer un ensemble assez important avec les œuvres religieuses de Carpeaux. Une des dernières maquettes qu'il ait modelées est un projet de SAINT-BERNARD, qui, dit un critique, « eut peut-être rénové la sculpture religieuse ».





XLVII. — CRUCIFIX
(PLATRE. — COLLECTION SARAZIN)

PHOT. X...

XLVIII. — LE DERNIER BUSTE DE CARPEAUX

Aux douleurs physiques s'était jointe une pénible situation morale. Par affection sans doute et pour mieux témoigner leur sympathie, les parents et les amis personnels de Carpeaux avaient accueilli aveuglément les griefs qu'il exprimait contre les siens. Les malentendus entre un malade exaspéré et une jeune femme sur qui retombait la lourde responsabilité des intérêts de trois enfants, s'envenimèrent peu à peu et causèrent des différends extrêmement cruels.

Au printemps de l'année 1875, Carpeaux s'était laissé emmener à Nice chez son nouvel ami le prince Stirbey, fils de l'hospodar de Valachie, qui venait de témoigner son admiration pour l'artiste en achetant L'AMOUR BLESSÉ. Il suivait de là les nouvelles de Paris et du Salon, où il avait le buste de Mme DUMAS et celui de BRUNO CHÉRIER. Consolant ce dernier d'un nouvel échec il lui écrivait ceci, qui est presque un testament : « Que la nature soit ton guide constant ! Vis avec elle, étudie-la sans cesse. Pas un coup de crayon, pas un coup de pinceau sans l'avoir sous les yeux. Elle seule donne la vie. Ce mystère, que l'Institut ne peut pas pénétrer, te sera révélé par le mouvement dans les contours

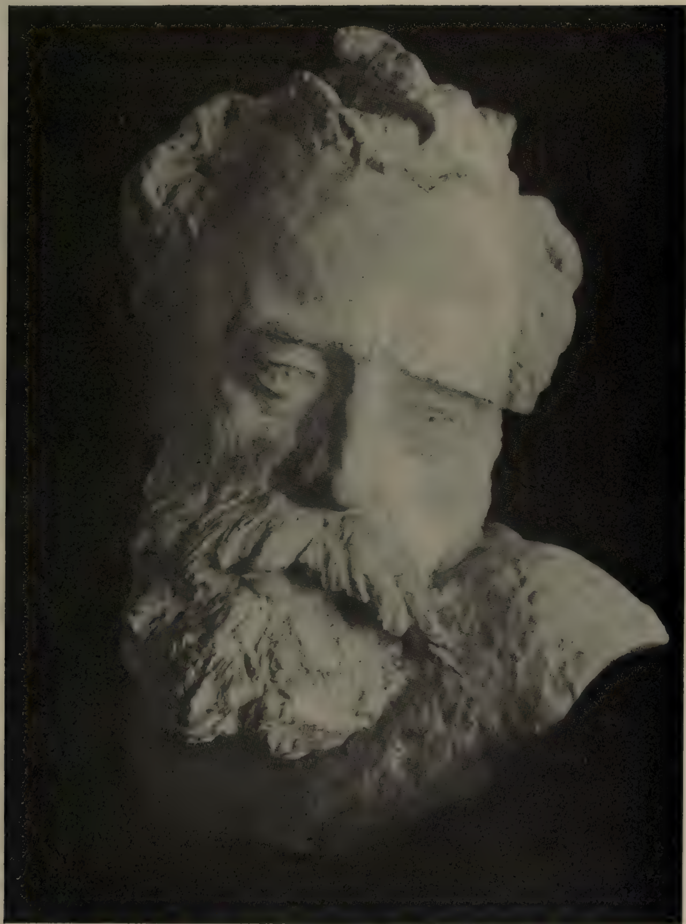
comme dans les lignes. De la confiance, de la constance surtout, et tu triompheras ! » Et, quelques jours plus tard : « Pas de défaillance. Remonte-toi par la contemplation de la nature. C'est le seul soutien de ma triste vie... C'est par ces analyses de la nature que je me raccroche à la vie pendant quelques instants. »

A cette époque se rattache le buste du maître, modelé sous sa direction, sous son inspiration, par Bernard, le praticien qui avait exécuté LA DÉFENSE DE VALENCIENNES. *Carpeaux s'intéressait tellement, dit-on, à ce dernier portrait, qu'il réveillait son élève et ami au milieu de la nuit, pour lui faire exécuter quelque retouche dont l'idée l'obsédait. En envoyant à son ami Chérier un croquis de ce buste angoissant, il lui disait : « C'est bien triste à voir. Mais que veux-tu ? Je suis comme ça ! » Ce portrait fut exposé au Salon de 1876.*

Les souffrances de Carpeaux s'étaient terminées l'année précédente. On l'avait logé dans une villa de Courbevoie, au milieu des arbres et des fleurs, en mai 1875. Sa mère s'était installée auprès de lui. Le 11 octobre il était entré en agonie en criant : « Ah ! la vie ! la vie ! »

Quelques jours auparavant il avait dit au prince Stirbey : « J'ai le mouvement, la vie; j'aurais atteint la grandeur, la noblesse..., je le sens ! » Rien plus que ce sévère examen de conscience artistique ne saurait montrer ce que nous avons perdu à cette mort prématurée.





XLVIII. — CARPEAUX AGÉ, PAR BERNARD
(BUSTE RETOUCHÉ PAR L'ARTISTE. — COLLECTION SARAZIN)

RAPID-PHOTO

TABLE





